

日本文学史

现代卷

叶渭渠 唐月梅 著

经济日报出版社

东方文化集成

日本文化编

日本文学史

现代卷

叶渭渠　唐月梅　著

经济日报出版社

东方文化集成·日本文化编

图书在版编目(CIP)数据

日本文学史近代卷、现代卷/叶渭渠,唐月梅著.-北京:经济日报出版社,1999.6
ISBN 7-80127-472-5

Ⅰ.日… Ⅱ.①叶 ②唐… Ⅲ.①文学史-日本-近代 ②文学史-日本-现代 Ⅳ.I313.09

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第11880号

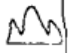
《东方文化集成》

日本文化编

日本文学史 近代卷、现代卷

叶渭渠 唐月梅 著

责任编辑 刘振宇 胡子清
责任校对 李 静 李 暖
经济日报出版社出版发行
北京市宣武区白纸坊东街2号
邮政编码 100054
全国新华书店经销
北京通州新华印刷厂印刷
850×1168毫米 32开本 95千字 45印张
2000年1月第1版 2000年1月第1次印刷
ISBN 7-80127-472-5/K·28
定价 88元(两卷)



【东方文化集成】

一项迎接二十一世纪东方文化复兴

和再创辉煌的世界性文化工程

一套特大型多学科学术丛书

国家社会科学基金“八五”规划重点项目

本书由中国社会科学院出版基金资助

作者简介

叶渭渠　中国社会科学院教授，曾任早稻田大学、学习院大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《日本文学思潮史》、《日本古代文学思潮史》、《冷艳文士川端康成传》等，译作有加藤周一《日本文学史序说》（与唐月梅合译）、川端康成小说、散文、文论等系列作品。

唐月梅　中国社会科学院教授，曾任早稻田大学、立命馆大学客座研究员和横滨市立大学客座教授。专著有《怪异鬼才三岛由纪夫》、《日本人的美意识》等，译作有三岛由纪夫的《假面自白》、《潮骚》、《金阁寺》、《爱的饥渴》、《春雪》等系列作品。

《日本文学史》（现代卷）内容简介

《日本文学史》全四卷，本卷为现代卷。

本卷从日本第一代现代派新感觉派和无产阶级文学派的出现，揭开现代日本文学的序幕开始，科学地论述日本文学在走向现代的过程中，从"文学革命"和"革命文学"两大主潮的对抗和新的展开中，重新面临着现代化的命题——传统与现代的问题。日本现代文学经历了二战的黑暗年代，两大主潮在战后又以多种方式，在文学理论和批评、小说、诗歌、戏剧、大众文学等多个层面，不断地分解和重新组合，近代引进的各种主义形态经过近百年的交流，正在融合，向多样化的方向发展。同时展望高科技时代的到来，也必将不断促进现代文学观念的更新和文学方法的重构。

目　录

序　章　现代的探索

第一章　无产阶级文学运动

第二章　无产阶级文学派的作家

第三章　小林多喜二







序章　现代的探索

向现代文学的转型——重复面临现代化的命题——文学的分解与重新组合——两种批评的现代意义

第一节
向现代文学的转型

20年代前后，整个文坛处在过渡期，白桦派、新思潮派作为日本近代文学史最后两个流派而走向极盛，工人文学的诞生和现代艺术派的萌芽。诗坛也处在过渡期，呈现出民众诗派与以象征诗派为中心的艺术诗派共荣的多彩局面，同时也出现促进现代诗形成的动向。这预示着近代文学完成的同时，现代文学也正在胎动中。

日本近代经历了明治维新引进西方的民主主义和自由主义，大正时期引进西方的理想主义、人格主义等思想，从张扬自由民权论到张扬人本主义，其中心是摄取人的主体观念和人道主义精神，开始确立日本文化中的自我。在文学上，从启蒙思潮，经过写实主义、浪漫主义、自然主义而到唯美主义、理想主义、新现实主义、象征主义的历程，诸思潮和流派都是以

促进人的解放和近代自我的觉醒为中轴，多方位、多层次地展开反对封建文学和批判江户以来戏作的“劝善惩恶”的文学思想。这些彼伏此起的文学思潮，对于冲击千余年的日本文学传统中的封建性和社会文化中的专制主义和家族主义，给日本文学内在的发展提供必要的新理论和新形式，以及促进日本资产阶级个人主义为中心的近代文学的形成和发展诸方面，都起到了极大的历史作用。

近代日本文学从形成到发展的全过程，是西方文学的近代意识与日本文学的传统理念冲突、融合的历史进程，通过从表层文学的变革到深层文学的变革，由文学形式的更新而到文学观念的更新，使日本固有文学与引进的西方文学逐步由外在的结合而达到内在的融合。从总体上说，这种文学的融合，引进西方近代文学思潮及文学价值的外在因素是起着巨大的促进和催化的作用，但决定日本近代文学发展的，无疑是日本文学价值发展的内在因素起着主导的作用。日本文学吸收西方文学形式多于文学精神，而继承传统文学精神则多于文学形式。即主要以日本文学的审美意识与西方文学的新理念、日本传统的文学论旨与西方的近代文学表现技法相结合，保证了日本近代文学的日本特质。

冈崎义惠谈到明治维新以来近代日本文学与西方文学的关系时讲过这样一段话：“西方式的自然主义和人道主义的底流，深深地潜藏着日本式的现实主义和东方精神主义，因此可以认为这种潜藏力量正是保持历史的最根本的东西吧”①。也就是说，近代日本文学和文学思潮，在与西方流入的种种文学思潮的大撞击中形成汇流点，而确立自己的历史方位，确保

①冈崎义惠《美的传统》，第454页，弘文堂1940年版。

异于西方文学思想的特质。另外，近代日本文学和文学思潮受到这一历史时期的固有文学框架的制约，其发展与西方近代文学的序次不同，而且发展期迟缓和短促，一种思潮未达到成熟就由另一种新思潮所取代，其交替常常“不是新旧交替，而是在旧的基础上补充新的”①，比如写实主义先于浪漫主义而发展、新现实主义的折衷性格等都最具体地说明这一点。

一种事物往往具有两重性或多重性。重视日本传统文学价值发展的内在因素起主导作用，既存在如上述的正面意义，但也不能忽视其负面的作用，因为文学传统存在精华与糟粕、积极与消极两种因素，扬抑不当就会产生副作用，受到政治和意识形态的制约时更是如此。具体地说，明治维新资产阶级革命的不彻底性、大正民主的夭折，日本文化保持极大的封建性，沉重地压制着日本文化接受西方文化而萌生的人文思潮，近代的自我确立和个性解放也并不彻底，带着极大的局限性。近代日本的种种文学在这种未成熟的近代社会结构和文化结构内流行，就自然造成近代日本文学的未成熟性。比如日本近代的写实主义未能像西方写实主义那样发展到批判现实主义的程度；浪漫主义也未能像西方那样发展到积极的浪漫主义，就变形转向自然主义的浪漫；自然主义在日本文坛的长期影响、私小说的产生，以及理想主义和新现实主义从不同层面多少地继承自然主义的非社会性的根本思想等等，都在说明日本近代的种种文学和文学思潮追求的全部“近代意识”——“个人意识”是集中在自我的确立和完成，以及自我的丧失，而缺乏与社会应有的联系，淡化近代文学应具备的“社会意识”。因而在社会的重压下，近代日本文学虽然促使近代人的观念、

①加藤周一《日本文学史序说》,第9页,筑摩书房1980年版。

文学思想和文学方法开始发生变化，但未能实现根本性的变化。这就是日本近代文学性格的软弱性和妥协性的原因所在。正如加藤周一指出的："20世纪前半叶的日本近代文学，不可能判断其社会的价值体系，也不可能通过批判而有所超越"，这样就必然将自己"限定在更狭窄的范围内"①.

从这里可以看出,日本的近代文学是"先天不足",没有完全达到其所追求的尊重人的价值和确立个人主义地位的目标，相反，套在封建枷锁上的自我，在激烈的阶级斗争的冲击下，白桦派和新思潮派的作家已产生了停滞和分化的现象。芥川龙之介的自戕和菊池宽的转向通俗文学，说明近代文坛开始进入复杂的解体和崩溃的过程。近代文学面临巨大的转折，必须在走向现代的过程中摸索出一条解决危机的文学道路，摸索出一种表现这种危机感的表现方法。于是一方面，象征诗的诞生和以 1921 年平户廉吉发表《日本未来派宣言运动》为契机，开始引进第一次世界大战前后欧洲兴起艺术革命运动中出现的未来派、立体派、表现派、达达主义、超现实主义、结构主义等等，在日本推进了前卫派的文艺运动。另一方面，受到俄国十月革命和法国"光明运动"的影响，民众诗的问世和创刊《播种人》推动日本初期的无产阶级文学运动。在现代的探索中，这种种近代的艺术派逐渐形成了以《文艺时代》为据点的日本第一代现代主义文学即新感觉派，与以《文艺战线》为阵地的新兴的无产阶级文学，从"文学革命"和"革命文学"两个方面破坏近代文学的主流。从这个意义上说，无产阶级文学和新感觉派文学是近代文学解体期的产物，前者从个人意识转向社会意识，以实现革命文学的形式，促进这种解

①加藤周一《日本文学史序说》,第 24 页,筑摩书房 1980 年版。

体；后者脱离社会意识而笼闭在个人意识之中，试图以文学革命的形式来完成这一解体的过程。它们的诞生，宣告了近代日本文学的完成，拉开了现代日本文学史的序幕。

但是，就作家和作品的实质来看，在文学史上迎来转型期的是在1923年关东大地震以后的事。“革命文学”和“文学革命”的最初出现，是作为向近代既成文坛挑战的新潮流而存在，两者尚未具分化的因素。但进入1926～1927年，这两种新潮流开始出现分化，并且逐步形成现代主义文学派和无产阶级文学派的尖锐对立。在“革命文学”方面特别是在作为《文艺战线》的理论家青野季吉发表《自然成长与目的意识》以后，无产阶级文学运动排除了无政府主义等倾向，开始由马克思主义文艺理论来指导。特别是受到1928年“3.15事件”大镇压之后，成立了统一的组织全日本无产者艺术联盟（纳普）及创刊《战旗》，无产阶级文学运动完全作为无产阶级革命运动的一翼，朝着“确立共产主义艺术”的目标发展。在“文学革命”方面，经过以横光利一、川端康成的新感觉派和以中村武罗夫的新兴艺术派之后，以小林秀雄为中心，以《文学》、《作品》、《诗与诗论》等等开展正统艺术派运动，改变着已经走进死胡同的现代主义文学的厄运，与全盛期的无产阶级文学在人生观、文学观、文学方法等形成全面尖锐的对立和抗争。这两种文学思潮的基本对立关系，就是日本现代以来的文学本质，也是20世纪世界文学状况在日本现代文学的实际反映。

这个时期另一特征，就是以吉村英治、大佛次郎、直木三十五、江户川乱步等为代表的大众文学的诞生，开拓了与过去通俗小说不同的新的小说模式，与正统艺术派的纯文学产生了对立。大众文学是从民众文学分化出来的，但它与民众文学也不完全等同，因为民众文学一部分还分化为无产阶级文

学。大众文学与无产阶级文学运动所提倡的“文学大众化”更不是同一概念上的东西。这样，大众文学以自己的独立模式，参与了现代日本文学史的进程。

第二节 重复面临现代化的命题

从文化的角度来说，优秀的文学作品，一定是能够对本国、本地区、本民族的文化传统和发展有一定深度的反映。这个文化的深度，包括了传统与现代。就日本文化来说，包括过去单一文化——固有的神道思想，其后加入儒佛道思想，到近代和现代吸收西方各种近代、现代思想，形成多元的文化。日本文学在走向现代化的进程中，从一开始就面临解决传统与现代的问题，即面临一方面要批判地继承传统文学的本质，使接收的西方文学的影响本土化、日本化；一方面又要有机地接受西方文学的近代意识和技法，拓展近代精神的空间，以及适合于日本文学的表现手段。

从近代文学的历史经验来看，正如在日本近代文学完结之时，芥川龙之介所总结的：“近代日本文艺，立志于横向模仿西方,纵向扎根于日本土壤的独自性的表现”(《僻见》)。事实上，近代日本文学从启蒙时代西周、中江兆民开始，从坪内逍遥、二叶亭四迷到森鸥外、夏目漱石；从岛崎藤村、田山花袋到永井荷风、谷崎润一郎，最后到了芥川龙之介等近代文学家，都不可避免地注意到或身体力行来解决东西和洋文学的矛盾、对立、融合这个宿命的课题。

在近代诗完成的过程也是如此。最早由上田敏、森鸥外译介西方诗和诗论，从接受西方翻译诗开始，到通过继承和重

铸传统的古典诗质，使接受过来西方诗质本土化、日本化；同时又要摄取近代意识和技法，扩展近代精神的空间，以及新体诗的艺术表现。所以从岛崎藤村、与谢野晶子、石川啄木，到蒲原有明、薄田泣堇、北原白秋、三木露风、萩原朔太郎等从浪漫主义到象征主义等系谱中，也在这项重复的工作里完成具有日本特色的近代诗的造型。

还有许多作家、诗人经过长期一边倒向西方，最终也往往回归东方的传统；或者原来固执于传统，也先后自觉或不自觉地寻找与西方文学的接合点。当然，不能忽视在日本文学的近代化全过程中，也存在国粹主义与欧化主义两种潮流交错的状态，比如出现过德富苏峰为代表的民友社的西洋主义，三宅雪岭、志贺重昂为代表的政教社的国粹主义。在这种混沌时代的重压下，小说界以尾崎红叶为代表的砚友社一派企图调和两者，采取拟古典主义，成为未完全消化的“和洋折衷文学”，被戏称为“穿上洋装的元禄文学”。诗界以落合直文、武岛羽衣等为代表的拟古典派只用新的形式来歌咏旧诗歌的世界,也被认为是“旧诗歌穿上新衣裳”。

这种从传统到现代的“摆渡”文学现象，妨碍着日本文学的现代化的发展。这里不仅是形式的问题、技巧的问题，而且更重要的是所遇到的现代性与西方不同的问题，比如西方文学往往受宗教意识变化的影响。因此，近代日本文学解决现代性的问题，除了文学理念和方法问题之外，还需要在东方和西方的信仰、感情、道德诸多方面的对立和调适中，检验着自己的消化力。有了这样的消化力，才能发挥文学的历史内涵，使近代日本文学有更深入的发展。这种消化力就是芥川龙之介所说的：这是一种“潜藏在日本山川的力——人们看不见的魂”（《众神的微笑》）。

现代日本文学仍然重复面临同一个命题——传统与现代的命题。就揭开现代日本文学序幕的无产阶级文学和新感觉派来说，也在不同程度上存在这种“摆渡”现象。比如日本无产阶级文学一方面机械地照搬属于西方的苏联“拉普”文学理论,一方面忽视日本古典的传统,以及自《小说神髓》和《浮云》以来所形成的近代日本文学的传统。新感觉派文学则全面否定一切传统和旧有的文学形式，而集西方现代派的大成。表现在这一派的川端康成身上最为突出，川端先否定一切传统，甚至“把表现主义称作我们之父,把达达派称作我们之母”,醉心于单纯的横向移植西方文学。其后自觉此路不通，又完全倾倒东方传统主义，不加分析地继承佛教哲理，尤其是轮回思想，回到了单纯的纵向传承。最后开始在两种极端中整理自己的文学思想，产生了对传统也对现代的批判的冲动和自觉的认识，从而确立“共同思考东西方文化的融合与桥梁的位置”，创造了自己的民族文学。

这种传统与现代的“摆渡现象”在战时和战后表现尤为激烈，而且不仅限于文学，涉及政治、哲学、思想文化等各个层面。比如30年代下半期围绕舍斯托夫的“不安哲学”的讨论到“文艺复兴”，从行动主义文学到日本浪曼派等等文学现象,无一不是在传统与现代的两种极端中摇摆，而且大多摆渡到“回归古典”→国粹主义这一极端。以保田与重郎为代表的日本浪曼派对“近代”的不信任乃至绝望,把“近代”一概视为“时代的颓废”，即将马克思主义和美国主义（他们将物质万能主义称作美国主义）都看做是“近代”的一种表现，需要统统打倒，用回归自己“故乡的历史”取而代之。他们以“古典近卫队”为己任,最后将“回归古典”与国粹主义合流。保田与重郎的“古典观”，实际上就是恶用文艺的古典来达到鼓吹国体思

想和为战时天皇制绝对主义和军国主义政治效劳的目的。战后初期，摆渡的摆子又倾斜到美国颓废文化的另一极端，将日本传统的古典统统视作封建的东西，并要破坏这些既有的一切东西。以坂口安吾、太宰治为代表的无赖派的“堕落论”和在文学观念和方法上的反近代传统，就集中地反映了这一极端的文学风潮。

战后传统主义者如川端康成、三岛由纪夫，现代派的存在主义者如安部公房、大江健三郎，也都是在传统与现代中寻找平衡点，来支撑自己的文学创造。

川端康成的创作道路，是从追求西方新潮开始，到回归传统，最后在东西方文化结合的坐标轴上，适时地把握了西方文学的现代意识和技巧，同时又重估了日本传统的价值和现代的意义，调适传统与现代的纷繁复杂的关系，使之走向调和与融合，创造出现代东方文学之美。三岛由纪夫从浪漫主义、唯美主义开始，最后向古典主义倾斜，以浪漫和唯美来维持其古典主义的形态。他的古典主义是通过日本古典主义和希腊古典主义两者的审美传统的交流而形成的。也就是说，主要在日本古典《叶隐》以死相睹的悲壮精神，与古希腊艺术基调的崇拜生的乐天精神的紧张对立中——生与死、活力与颓废、健康与腐败等绝对对立的东西的交织和循环中，发现美和创造美，完成其古典主义式的美的方程式。可以说，这是和洋古典主义的现代混合的产物。

被称为“日本战后文学异端者”的安部公房追求西方的先锋文学——存在主义文学，既冲破文学的传统，又以日本人的生存状况带来的感觉作为基础，完全是日本式的思想表达方法，并且注意构建与之相关的日本语言和文体的风格，从而创造出一个崭新的文学世界。大江健三郎也是从一味追求萨特

的存在主义开始，表示了“对日本古典名著《源氏物语》不感兴趣”,现在要重新发现《源氏物语》”,并在实践中以这种思想为根基，尽力运用日本传统文学的丰富的想像力、日本古老神话的象征性，以及日本式的语言和文体，以保证吸收存在主义文学理念和技巧并使之日本化。

三岛由纪夫就日本文学走向现代化过程中对传统与现代的文化选择，作了概括性的总结:

生于日本的艺术家，被迫对日本文化不断地进行批判，从东西方文化的混淆中清理出真正属于自己风土和本能的东西，只有在这方面取得切实成果的人是成功的。当然，由于我们是日本人，我们所创造的艺术形象，越是贴近日本，成功的可能性越大。这不能单纯地用回归日本、回归东洋来说明，因为这与每个作家的本能与禀赋有关。凡是想贴近西洋的，大多不能取得成功。(《川端康成的东洋与西洋》)

第三节
文学的分解与重新组合

日本现代文学就像日本近代文学一样，在走向现代化的过程中,重复出现一个又一个“摆渡现象”,重复面临一个又一个传统与现代的抉择。现代文学史就是以这样的形态在近代文学的不断分解和重新组合的基础上展开的。

日本文学从近代的自然主义时代到无产阶级文学与现代主义文学并行发展期的现代，这20年期间形成日本文学从近代到现代过渡期的历史，走完了西欧文学从自然主义开始

用了近百年的时间才完成的过渡路程。在这过渡期经历了自然主义与反自然主义的激烈对抗，也出现过理想主义文学与新写实主义文学。但由于日本近代资本主义的未成熟性，个人主义、民主主义处在滞后的状态，近代的自我受到严重的压抑，日本文学走向现代的过程中，面临封建主义、国家主义乃至军国主义的种种挑战。这个过渡时期诸流派的文学家，一方面抱着抽象性的理想和观念性的热情，竭力地蔑视和嘲笑上述面临的社会现实；一方面又由于自身阶级的局限和时代的局限，未能对当时社会现实进行正确的、有力的批判，相反容易陷入忧郁、感伤与彷徨之中，而且往往不能自拔，给现代文学的发展带来宿命的无力感。

远的浪漫派诗人北村透谷成为厌世家和评论家、高山樗牛成为国家主义者暂且不说，就近的过渡期来说，作为反自然主义的白桦派理想主义的有岛武郎面对这样的现实，在思想上陷入二元的对立与分裂，发表了《一篇宣言》，既承认无产阶级及其文学的兴起是历史的必然，又表明自己无力彻底背叛自己的阶级，不能成为无产阶级的艺术家。最后在痛苦的绝望中以自戕的方式了结自己的终生。无独有偶，过渡期另一派新思潮派新写实主义的芥川龙之介也如此，他既看到了资本主义的罪恶，并在某种程度上蔑视和批判了这个社会制度，但又无力抗争和决裂，希望在调和两者的矛盾中生活而又未能实现，常常苦恼于宿命，最后在苦闷与不安中，以有岛武郎的同样方式结束自己的年轻的生命。有岛武郎和芥川龙之介两人的文学与生活，都深刻地打上了那个时代、那个阶级知识分子的烙印，也成为这个过渡期日本文学家的“时代苦闷的象征”和“时代不安的象征”。

因此在过渡期摆在日本文学家面前的任务，是如何摆脱

时代的苦闷和时代的不安，重新构建新的文学。这不仅是文学的问题、艺术观的问题，也是一个解决人生观、世界观的问题。但仅就文学来说，就是从近代的文学形态向现代文学形态转型，与世界现代文学接轨的问题。在新旧文学的变换过程中，不同文学的流派和思潮会产生种种摩擦、冲突和撞击。但在此前，由于阶级属性相同，各种流派和思潮就对待人生与艺术问题上，存在对立的一面，也存在统一的另一面。但过渡期由于新兴阶级的存在，新兴阶级文学的新生，种种文学运动的分解和重新组合，这是现代文学发展历史的必然归宿。

过渡期出现的民众艺术论、第四阶级艺术论与引进西方艺术现代派的理论的对立，就是这一文学发展的结果。它们对人生与艺术的观念价值的对立，比起迄今的人生派与艺术派的对立来要深刻得多。可以说，两者的矛盾是很难调和的。当时出现的“中间阶级的文学”受到来自两者的尖锐批判，就是明证。因为前者看重意识形态，用阶级的观点来思维，认为作品内容是由社会价值来决定，着重追求内容的革命即力的艺术；后者则看重艺术形态，并不大关心甚或完全不关心内容的革命，而只倾注在形式的革命上，追求某种形式的翻新，以适合其所相信的不变的艺术境地的内容，即美的艺术。当时虽然人道主义、新写实主义文学作为正统的文学仍占据文坛的中心位置，但是上述过渡期的文学现象，已经明显地预示着现代日本文学朝着“革命文学”和“文学革命”两个截然不同的方向发展的可能性。

一切新兴的文学，都从感情上清算过去，从理论上扬弃过去，而“过去”又往往带有惰性，清算与扬弃都不是一朝一夕可以完成，它需要经过一个历史的过程进行探索和启蒙，才能开辟一条新的文学路径。这就必然需要寻找一种新的文学理

念、批评和方法，来解决面临的种种的基础问题。比如，如何对待和把握文学构成主体的世界观、艺术观与实际生活的感情、情绪、感觉的现实关系等等问题，也必然需要建立新的文学理论包括新的文学观念论和文学方法论来指导和推动自己的新的文学运动。所以在近现代之交乃至进入现代的历史过程，就是解决种种基础问题和建立新的文学理论，以及迎接新时代的创作的过程。也就是说，理论批评与实际创造的连续，是文学发展历史的普遍现象和规律。日本文学史从近代到现代的转折过程，由于新引进的社会学方法论和原来观念的方法论产生冲突，表现在“革命文学”和“文学革命”的两方面强烈对照的反差上就显得更加深刻和鲜烈。

现代文学成立的经过正反映了这一文学现象。近代和现代文学之交，正处在大正民主时代，个性分化并达到成熟。从20年代开始，面临新的时代精神的胎动。这时候，相互对立的两大文学潮流——无产阶级文学和新感觉派对抗以日本自然主义衍生的私小说，各自以自己新的作品和理论——前者在1921年前后兴起的社会主义运动的影响下，后者主要以一战后的西方前卫艺术为导火线，开展新的文学运动，并且获得迅速的发展。诞生初期，由于两者对既成文坛的对抗是共同的，彼此还多少有些交流与联系。但不久，两者雄踞整个文坛，成为现代文学的两大主潮，便在激烈的对抗中寻求发展。这种对抗搀杂着社会和政治的因素，文学的分解和重新组合也就更趋尖锐化和复杂化。

这种文学现象在战争的黑暗年代，在强权的压迫下暂时消失了。在战后的新形势下，文学又以多种的方式和在多个层面上不断产生分解，又不断重新组合，直至今日。

第四节
两种批评的现代意义

芥川龙之介生命的完结，预示着近代文学的完全终结。无产阶级文学和作为现代艺术派的新感觉派的新兴，从两种不同的立场，打破既成文坛及既成的文学观念，标志着揭开了现代文学的序幕。在现代之初，在以无产阶级文学为代表的社会主义文学思潮，与以现代艺术派为代表的个人主义文艺思潮紧张的对立和新的展开的情况下，宫本显治发表的《败北文学》（1929)和小林秀雄发表的《种种意匠》（1929）,用两种文学批评眼，从不同视角审视以“ 芥川龙之介现象”为代表的从近代文学到现代文学的种种现象，对革命的文学或文学的革命发表了带导向性的意见，对决定日本现代文学的发展方向具有历史性的意义。

宫本显治(1908）是以发表《败北文学》一文，与小林秀雄的《种种意匠》分别获最具权威的《改造》社文学评论奖一、二等奖，作为文艺评论家而登上文坛。宫本这一长篇的评论文章是围绕评论芥川龙之介的文学而展开的。

显治发表这篇文章的时候，正就读东京帝国大学经济系，信仰马克思列宁主义，积极参加进步的学生运动和社会科学研究会、左翼文艺同仁杂志《白垩纪》的活动。由于家境贫寒，在社会生活的阴影下，他也有着像芥川龙之介这样的知识分子共通的对过渡期“ 漠然的不安”的苦恼，但他没有像芥川龙之介那样在“ 新时代的黎明中倒下”。他本人于 1950 年表示:当时“ 我没有败北于这一过渡期的苦恼，根本上未能动摇向理性所指示的方向走到底的决心。对我来说，芥川龙之介论也

是这种决心的文学上的自我宣言”[1]。因此他抱着对新时代到来的历史必然性的理知认识，在《败北文学》一文中明晰地透视和批判过渡期的“芥川龙之介现象”和“芥川龙之介文学现象”。

《败北文学》一文肯定芥川抱有对社会的广泛的关心，嫌恶和厌倦资本主义社会的凡俗性和丑恶的氛围，精进于艺术之道的气魄，以及他的作品从古典的素材中挖掘人的生的形象，在理智中静观和表现了对人物的爱与憎，对封建的非人性进行嘲笑和讽刺。文章同时指出在阶级社会的发展期，这是具有某种程度的进步意义的，但也存在小资产阶级的局限性，他的文学明显地打上阶级的烙印。文章通过具体分析芥川的各个作品，明确芥川文学的定位，是“资产阶级文艺史上渗透无以类比的内在苦闷的鲜血的悲剧高峰。它正是从市民社会的开花期到凋落期的文化环境所孕育的、纪念碑式的存在之一”。与此同时，宫本显治对芥川龙之介提出了批评：首先，批评芥川未能阐明社会学的文学概论，作为艺术家的灵魂而感到苦痛和不安，彷徨于艺术至上主义，又常常采取怀疑主义的态度，企图努力在艺术与社会的二元的动摇中，寻求统一的平衡。但他这种努力是绝望中的努力。这种绝望本身正是将“自我”放在社会对立位置的小资产阶级的灵魂的苦斗。

其次，指出芥川面对社会的现实，企图努力在绝望的不调和中超越善恶，将善恶放在同一的范畴。因此他批判社会，又缺乏变革的意志，结果在疲劳之后又回到原来的起点。同时分析芥川对“社会”恐惧的两个原因，一是闭锁在旧道德的氛

①宫本显治《写〈败北文学〉的时候》，《败北文学》第45页，新日本出版社1975年版。

围，一是有耻于承认资本主义又安于生活在其中的自己的心。最后他在冷然的热情中，意识到自己的“败北”，也可以说是文学上的“败北主义”。

宫本文章的结论写道：

芥川龙之介氏的文学“最后的话”是对人在社会生活中的幸福的绝望感。他像所有厌世主义者一样，必然发现“人类所背负的永恒世界的苦”这样的结论。那决不是新的思想。不是新的感情。那是抱着对“自己”的绝望，替代对整个社会的绝望，发源于小资产阶级的致命的理论。这样，芥川氏将他生理的、阶级的规定所产生的苦恼，来替代人类永恒的苦恼。

《败北文学》基本上是一篇立足于马克思主义艺术论的评论文章，它深刻地揭示了芥川龙之介的文学和思想的矛盾的阶级原因，分析和批判了芥川的人生观和艺术观的致命弱点。这是一篇思想性和形象性达到完美统一的艺术理论，不仅对于新兴的无产阶级文学理论的建设，而且对于整个无产阶级文学运动都产生了深远的影响。宫本显治的文艺评论活动主要在战前，著有《过渡时代的道标——片上伸论》、《评价的科学性》、《小林秀雄论》、《政治与艺术》等,作为指导的理论，对无产阶级文学运动产生很大的影响，包括某些方面的负面影响。战后只写过《宫本百合子全集》的解说，主要从事政治活动，在文学上别无成就。

小林秀雄(1902～1983)围绕“芥川龙之介现象”所引起的近代文学的分解与重新组合也发表了许多文章，其中包括《大调和》(1927)、《芥川龙之介的美神与宿命》(1927)，以及稍后发表的《关于逆说》(1931)、《现代文学的不安》(1931)等，说明

“ 芥川龙之介晚年费力于诗的精神与散文的精神的抗争，他比同时代的任何作家都明了地思考这个问题。然而他的抗争是极其神经性的。但是，这个问题与无产阶级文学出现的同时，突然被强行地解决了。一种不给诗的精神一顾的纯粹的散文精神，突然地在苦于缺乏散文精神的日本小说传统中现出姿影。实际上，这是“ 迄今无产阶级文学运动给日本文学带来的最大的期望” 。小林不仅在文学史的展望中把握“ 芥川龙之介现象”，从一开始对芥川龙之介性格的分析就表现了其批评的独特个性，而且对无产阶级文学运动在现代文学史上的意义给予正当的评价。在评价“ 芥川龙之介现象”这个问题上，小林所说的“ 迄今无产阶级文学运动给日本文学带来的最大的期望”,与宫本对“ 芥川龙之介现象”的考察,有某些相通之处。

在具有独特的理论和多彩的修辞的《种种意匠》中，小林却与宫本显治的立场相反，他认为马克思主义文学和现代主义文学都是“ 借来物”的“ 意匠”,是从外国引进的潮流。因此作了这样的论述:

马克思主义文学——恐怕是当今批评界最活跃的意匠结构，因为它是政策论的意匠，比其种种的艺术论的意匠来，看起来是最简单明了的。但是，一切人的精神意匠都是由于按下人的烙印而掀起种种议论的。

他又说:

所谓“ 新感觉文学运动”的东西，是通过观念的崩溃而出现的，不是通过捕捉崩溃而出现的。这不是何等积极的文学运动。只不过是作为文学的贫弱出现于世上。

小林的结论是:“我不喜欢‘为无产阶级而艺术’,也不喜欢‘为艺术而艺术’”,。也就是说，彻底反对无产阶级文学的“观念意匠”，也反对作为第一代现代主义文学新感觉派的“感觉意匠”，并以此为出发点，来确立当时他所提倡的所谓正统艺术的理论。

整篇文章的表现是非常晦涩难解，但却带着旁观者的反语，直抒了自己的感受性。文章开卷引用了纪德的一段话:“怀疑也许是智慧的开始，但艺术就在智慧开始的地方终结”，点明其中心的题旨。他从怀疑“种种意匠”即从怀疑向来的艺术和文艺批评出发，这样写道:

有人说:“根据自己的嗜好评论人是一件容易的事”。但是根据尺度来评论人，也同样不是一件艰难的事。惟有经常有新鲜的嗜好，经常持灵活的尺度，则是不容易的。

也就是说，他主张文艺批评是批评家根据自己“经常有新鲜的嗜好”和“经常持灵活的尺度”来进行的。这种“嗜好”和“尺度”是不断成熟和变化的，而不是一成不变的。因而，文艺批评不可能有永恒不变的客观标准。他并以波德莱尔的纤细尖锐的分析和新鲜的感受性的印象批评为例，说明波德莱尔不是采用嗜好的形式或尺度的形式，而是以无比热情的形式，进行印象批评，富有个性的魅力，并且对文艺批评的普遍性提出质疑。他说:

自古以来所有艺术家不都是瞄准普遍性这个怪物吗？他们是无例外地瞄准了个体。……最佳的批评就是最个性的。

独断的概念与个性的概念是不同的。

为此,他以"自我意识"作为批评的基础,强调文学作为一种语言的表现，显示出作家的自我意识的世界，批评则是再创造它的一种表现的行为，同时提示了文学的自律性和批评的文学性。因此他批判的重点对象是无产阶级文学，认为无产阶级文学是当代的“种种意匠”中最具代表性的“意匠”，充满意识形态的观念性而缺乏个性。他说：

如果优秀的无产阶级作者的作品所具有的无产阶级的观念学打动人的话，那是因为与所有优秀的作品所具有的观念学一样，在于作品与绝对的关系，是用作者的血液来染色的。如果是有被洗去这些血液的作品所打动的话，那就是由于来自“只有粉饰了的心被粉饰所打动”的这样自然狡猾的理念。

为此他企图从无产阶级文学中发现没有由“与血球一起循环全身的真实”支撑的作品，并加以批判。他这篇文章的落脚点是，不仅是马克思主义文艺批评，但凡是文艺批评，都带上了意识形态，就会影响文艺批评的正确性。因此他认为各种意识形态，主要是“外面的意匠”，不能成为批评的原理和动力 。

小林成为对无产阶级文学最尖刻的批评家，也是对一切带意识形态的文学的造反者，但是这并不意味着他同意“为艺术而艺术的意匠”。他强调：艺术作品应具有人情味，因而他对新感觉主义文学的“感觉意匠”同样持批评和否定的态度，显示了他反主流的批判精神。他的《种种意匠》中强调的“至上的批评常常是最个性的”。这是他的批评的出发点，也是立

足点。他的这篇《种种意匠》的批判精神贯穿在他后来的文学批评活动中，对于推动正统艺术派的兴起具有划时期的意义。

总括地说,小林秀雄在《种种意匠》中,从西方的近代文学批评的立场出发，重点批评无产阶级文学创作和评论过分偏重意识形态，缺乏艺术性和个性。但又强调“ 没有目的，就不会展开生活。但因为目的是把握生活，朝着目的前进，目的就回归生活”。可以说，其目的是借助法国象征主义文学理论及其周边的工作，来解决思想与人、表现与人生、精神与肉体等日本文学走向现代化的诸问题。《种种意匠》批评了同时代的所有文学，同时揭示了新的文学批评的可能性。

小林秀雄的出现，标志着进入现代之后，日本诞生了专业评论家。《种种意匠》的问世，显示一种新的评论模式的确立，引起了文坛的注目。此前文艺评论都是由学者兼及，以此为契机，诞生了第一批专业评论家，河上彻太郎、龟井胜一郎、平野谦、保田与重郎、中村光夫等崭露头角，开创了文艺评论的新路径。一些在职的学者，如福原麟太郎、河盛好藏、中岛健藏等，以更多的时间、更大的精力从事一般专业评论的工作，在现代的文学评论方面做出了更辉煌的业绩。他们与以巨大的热情投入文艺评论活动的无产阶级文学评论家，形成三股文艺评论的力量，展开多姿多彩的现代评论活动。

小林秀雄的《种种意匠》与宫本显治的《败北文学》并称为“ 昭和文学评论史的象征”。这两种批评的诞生，迎来了昭和初期即 20 年代末以来 15 年间文学评论与文学创作双兴的时代。

第一章

无产阶级文学运动

无产阶级文学的形成与发展——青野季吉、藏原惟人的理论建设——围绕"艺术大众化""政治价值与艺术价值"的论争——社会主义现实主义理论的引进——无产阶级文学的基本特点——无产阶级文学的历史地位

第一节
无产阶级文学的形成与发展

19世纪末20世纪初，随着日本产业革命的进展和资本主义的发展，日本加快了过渡到帝国主义的步伐。产业工人的队伍也迅速壮大，形成一支独立的力量，不断开展反对资本家残酷剥削和争取生活权利的斗争。与此同时，欧洲社会主义思想通过各种途径传播到日本，大正期日本社会思潮从民主主义向社会主义变迁。早期社会主义者片山潜、幸德秋水、堺利彦等组织"社会问题研究会"(1897)、"社会主义研究会"(1898)等开展社会主义理论的研究，并组织社会主义协会

（1900）乃至成立社会民主党(1901）、平民社(1903）和日本社会党(1907)等政党社团，开展社会主义运动，还创办了《平民新闻》(1903)等，介绍和传播马克思主义。《平民新闻》译载了马克思、恩格斯合著的《共产党宣言》。还出版了片山潜的《我的社会主义》(1903)、幸德秋水的《社会主义神髓》(1903)和堺利彦、森近远平合著的《社会主义纲领》(1907),成为日本早期的社会主义理论三大著作。稍后，大杉荣创办了《近代思想》(1912）等，宣传社会主义是人类的理想，促进了社会主义思想的发展。但是，他们没有以工人运动作为基础，只是成为少数先进知识分子开展的一种思想运动。他们的社会主义运动，宣称是以“改变建立私有制的资本主义社会、实现无产阶级公有制的社会”为目的的。

1914 年爆发第一次世界大战，战后发生政治经济危机。俄国十月革命成功，法国作家巴比塞发起支持苏联的世界无产阶级革命的"光明运动",日本国内 1918 年爆发夺粮暴动，促进了工农运动的蓬勃发展。大杉荣、堺利彦、山川均等于 1920 年成立日本社会主义同盟,并创刊《劳动新闻》、《劳动运动》、《社会主义研究》等报刊，加强社会主义理论的研究和宣传，使社会主义思想得到了进一步充实和普遍传播。小川未明、加藤一夫、秋田雨雀、藤森成吉、江口涣、前田河广一郎等马克思主义、自由主义、无政府主义作家，参加了社会主义同盟。但是，由于政府明令禁止结社，引起了同盟内部马克思主义者与无政府主义者的正面对立，翌年便解散了。之后山川均发表了《无产阶级运动的方向转变》，提出社会主义运动的领导权应从第三阶级（指市民阶级）转到第四阶级（指工人阶级）手中，并强调运动应以改变经济组织从而改变政治本身的实际意义为根本目标，为此号召社会主义者“到群众中去”，使

社会主义运动与群众结合。这样，马克思主义思想与群众运动相结合，终于导致 1922 年 7 月日本共产党的成立，开展有组织有革命理论指导的无产阶级革命运动，也开辟了无产阶级文学运动的新道路。但是， 1923 年日本政府乘关东大地震之机，以维持治安为借口，对新生的日本共产党和革命群众进行大逮捕和大镇压。作为日共领导人山川均认为建党时机不成熟，运动应先从组织上思想上“ 彻底纯化”，待自然成长之后再组织党,便于 1924 年自动解散党。党内以福本和夫为代表，批判了山川均的取消主义，却又强调“ 统一前的分离之必要”，即先搞理论斗争，把不纯分子从具有纯粹的革命意识的分子中间“ 分离”之后，再由他们参加实际运动。他的这种“ 分离 •结合论”给党的建设带来了极大的困难。致使日共延至 1926 年底才得以秘密重建。 1927 年共产国际通过了《关于日本问题的决议》（《二七纲领》），批判了山川均和福本和夫的“ 左”、右倾机会主义，1928 年日共才开始公开活动。但这些问题并没有在理论上和思想上得到彻底的解决，不仅影响了其后的无产阶级革命运动，而且也直接影响无产阶级文学运动的健康发展。

在文学上，从启蒙思潮育成的日本政治小说风潮、到中日甲午战争后兴起的内田鲁庵的社会小说、日俄战争前后兴起的儿玉花外的社会主义诗、木下尚江等的社会主义小说、尤其是从 20 年代后半期本间久雄的“ 民众艺术论”，提出了工人的权利问题，到以宫岛资夫为代表的工人文学和创办《劳动文学》、《黑烟》等一批工人文学杂志,以及中野秀人主张 第四阶级论”，一批工人出身的作家如宫岛资夫、宫地嘉六、内藤辰雄、藤井真澄、新井纪一等的出现，一些作家如秋田雨雀、江口涣、藤森成吉等直接参加社会主义运动，都朝着无产阶级文学

的方向发展。

无产阶级文学从形成、发展、分裂到统一，走过了曲折的路。1921 年，前田河广一郎、叶山嘉树、黑岛传治等创办《播种人》杂志,翌年 6 月号上刊登了作为《播种人》理论家的平林初之辅的《文艺运动与工人运动》，根据唯物史观，提出了无产阶级文艺运动的性质和意义，写道:

最近兴起的阶级艺术，至少在本质上说，是阶级斗争的一种现象，它必须是阶级斗争的局部战，必须是阶级战线一部分的斗争。因此它作为单纯的文学运动、纸上的运动，是没有希望解决的。只能通过阶级的主力——资产阶级与无产阶级的决胜来解决。（中略）其次，无产阶级文艺运动比起文艺运动来，首先必须考虑它是无产阶级的运动。因此它的纲领不仅是文艺上的纲领，而且必须是无产阶级本身的纲领。无产阶级的解放——这是无产阶级文艺运动的惟一纲领。

平林初之辅第一次引进苏联的“无产阶级文学”这个概念，强调了艺术的阶级性，初步构建起无产阶级文学理论的框架。它反映了当时社会主义思想和无产阶级文学思想的新倾向。

尤其是《播种人》同期发表了《艺术上的统一战线》之后，在反战、和平的旗帜下，“播种人”文学运动吸引了许多进步文学家，使他们接近无产阶级文学，第一次形成包括马克思主义派、自由主义派、无政府主义派的广泛的文艺上的统一战线，但并没有明确确立无产阶级的主导权。其后受到 1922 年 7 月成立的日共的影响，平林初之辅、青野季吉主张使之“变成更明确的运动”，即建立在社会主义旗帜下的思想上的统一战

线。围绕这个问题，统一战线内产生了对立的意见，再加上关东大地震，以及左翼运动遭到当局的残酷镇压，受到严重的打击。《播种人》及许多工人文学杂志被迫停刊，“ 播种人”运动便解体。无产阶级文学运动受到了暂时的挫折。

《播种人》的同仁在这种情况,谋求恢复像《播种人》那样性质的阶级文学运动体已不可能，便于 1924 年 6 月创立了文艺方面的统一战线性质的杂志《文艺战线》。它在成立纲领中指出:

一、我们站在无产阶级解放运动的艺术的统一战线上;

二、无产阶级运动中的个人的思想和行动是自由的。

参加创刊《文艺战线》的同仁有青野季吉、今野贤三、金子洋文、小牧近江、中西伊之助、前田河广一郎，平林初之辅等 13 人。其后叶山嘉树、林房雄、里村欣三、千田是也、黑岛传治、村山知义、藤森成吉、藏原惟人，平林泰子等也成为同仁。他们还广泛地吸收关心无产阶级文学运动的作家—— 俗称同路人作家参加，扩大了统一战线。这个时期，青野季吉作为《文艺战线》的理论家积极活跃在文艺理论战线上，叶山嘉树、黑岛传治等在文艺创作中也取得丰硕的成果。

其后青野季吉等主张无产阶级文学运动，应以马克思主义思想来统一。缘此中西伊之助等非马克思主义者开始退出《文艺战线》，无产阶级文学运动的统一战线出现第一次裂痕。于是《文艺战线》联合其他无产阶级文学杂志和个人如林房雄、江马修等，在反对资本主义的社会主义旗帜下，于 1925 年成立了“ 日本无产阶级文艺联盟”(“ 普罗联”),作为文艺运动的统一的联合体，实现了第一次联合，成为无产阶级文学史上

的一个重大事件。在这种背景下，无产阶级文学运动获得迅速的发展，继《播种人》第一个繁荣期之后。迎来了无产阶级文学第二个繁荣期。

1926 年 11 月“普罗联”第二次大会，接受福本和夫“左”倾的影响，贯彻他的“分离·结合论”，企图将“普罗联”的统一战线性质改变为统一的马克思主义团体，于是将所谓“不纯分子”分离出去，一批非马克思主义者加藤一夫、秋田雨雀、小川未明等被排斥在战线之外，让受福本主义影响的属于东大新人会的中野重治、鹿地亘等参加进来。鹿地亘提出在意识形态领域进行“彻底斗争和分离”，企图使文学运动统一到无产阶级革命运动中去。中野重治加以支持，认为“横在我们面前的战线，只有一条全无产阶级的政治战线，其中不可以有什么特别的艺术战线”①。“普罗联”实行改组，成立了“日本无产阶级艺术联盟”（“普罗艺”），创办《无产阶级艺术》杂志，从而无产阶级文艺以“开放门户”为宗旨的使命已经结束，实行了关门主义。以此为契机，被开除的非马克思主义者另立“无产派文艺联盟”，创办《解放》杂志，无产阶级文学运动的统一战线出现了第二次分裂。

这时，日共的山川主义和福本主义的尖锐对立开始带进了“普罗艺”内部。1927 年 6 月“普罗艺”召开中央扩大会议，以鹿地亘、中野重治等为代表，以批判山川的“折衷主义”为由，将藏原惟人、青野季吉等 16 人排斥出“普罗艺”。藏原惟人、青野季吉等人旋即成立“劳农艺术家同盟”（“劳艺”），以《文艺战线》作为机关杂志，出现了第三次分裂。

同年 7 月，共产国际通过了《关于日本问题的决议》（即

① 伊藤整等编《日本现代文学史》(2)，第 165 页，讲谈社 1980 年版。

《二七纲领》),批判了山川主义和福本主义。“劳艺”内部围绕这个问题又出现政治上的分歧。青野季吉、前田河广一郎等支持山川均路线的人，要在《文艺战线》上刊登山川均批判福本主义的文章，藏原惟人、藤森成吉等人认为《文艺战线》杂志不应刊登这类政治性文章而加以反对。11月间,藏原惟人等49人便退出“劳艺”,另立“前卫艺术家同盟”(“前艺”),创办《前卫》杂志,形成了第四次分裂。

自此时至翌年3月止，出现了无产阶级文学运动内部“劳艺”、“前艺”和“普罗艺”三派分立的态势。尽管这样,根据《二七纲领》批判了“左”、右倾的偏向之后，政治上基本取得了一致，为无产阶级运动在政治思想上作了统一的准备。文学运动内部也出现了要求统一的动向。但“普罗艺”仍然存在福本主义的倾向，在文学上与“前艺”还存在着意见分歧。“前艺”认为作为无产阶级艺术，要提高其艺术水平，才能与资产阶级艺术作斗争，所以主张“确立无产阶级艺术”。“普罗艺”的鹿地亘、谷一等则认为首要任务是推翻资产阶级社会和打倒资产阶级艺术，在建立社会主义之前，要确立无产阶级艺术是不可能的。在组织形式上，“前艺”认为新的联合体应是文艺的统一战线组织，而“普罗艺”则认为它应是大众的组织，具有青年同盟的性格。藏原惟人适时地号召无产阶级文学各派应屏弃政治上和艺术上的分歧，在反对日本帝国主义、反对资本主义的大前提下实现联合。中野重治发表《如何进行具体的斗争》(1928)一文中相呼应，提出当前的任务之一，就是同资产阶级艺术作斗争。藏原惟人在《无产阶级艺术运动的新阶段》(1928)一文中，提出左翼文学界的统一战线和艺术大众化的问题。两派都强调根据当前的任务，建立全左翼艺术家的统一战线是必要的、迫切的。最后，他们在藏原惟人提出以下两

个条件达成统一：（一）以现存的无产阶级艺术团体为中心，包括农民艺术家团体、左翼的小艺术家团体；（二）加入联合体的各团体保持其组织和意识形态的独立性。中心内容是保证各团体的主体性[①]。这样，1928 年 3 月由“普罗艺”“前艺”“劳艺”等八个团体成立了“日本左翼艺术家联合会”。同月，除“劳艺”外，在此基础上诞生了“全日本无产者艺术联盟”（“纳普”），创办《战旗》杂志，基本上实现了大团结。“纳普”掌握了无产阶级文学运动的主导权，这是具有转折意义的重大事件。“纳普”时期，在理论方面还存在不少分歧，藏原惟人提出无产阶级现实主义理论以后，曾就艺术大众化、艺术价值与政治价值等理论问题进行论争。但在藏原反对文学论上的主观主义、观念主义，同时反对创作方法上的自然主义这点上，没有引起直接的论争，基本上得到了大家的认同。在创作活动方面，如上所述，达到了前所未有的繁荣，迎来了无产阶级文学的全面高涨。

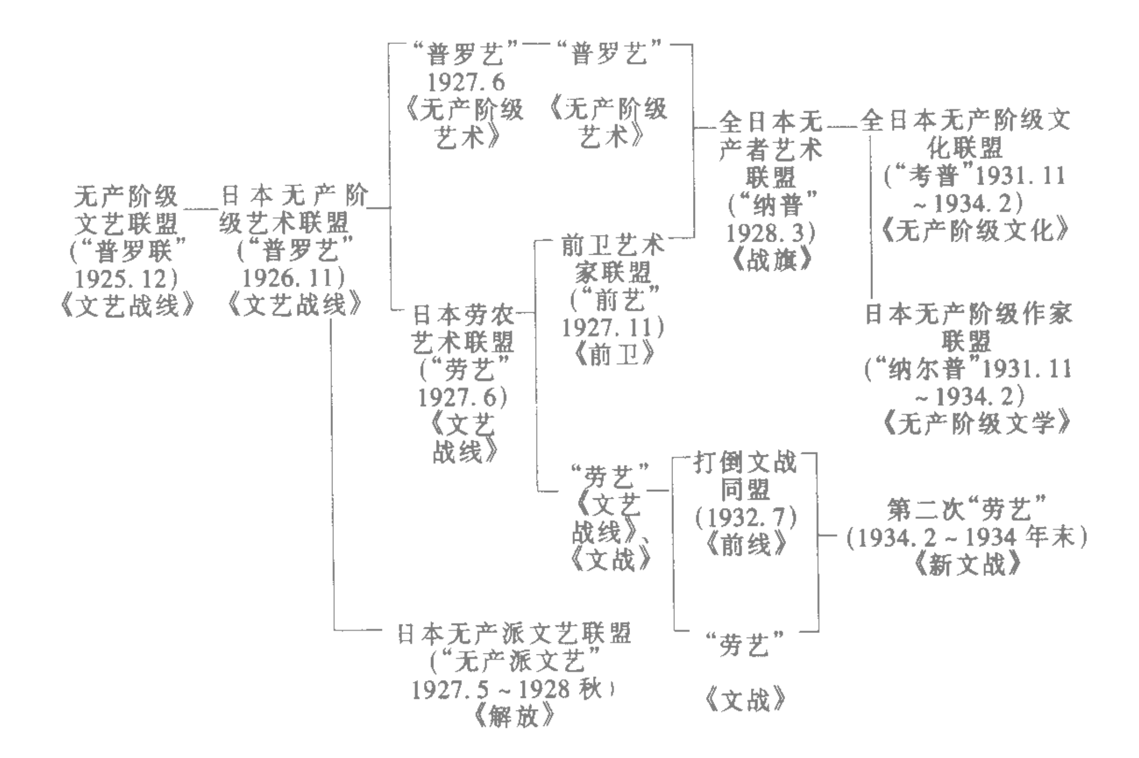
到了 1931 年，日本帝国主义发动“九一八”事变，对外加紧侵略步伐，在这种严峻形势下，无产阶级文学运动一方面要组织力量反击日本帝国主义的侵略政策，一方面要使文学创作适应这个新形势，藏原机械地引进苏联“拉普”的“辩证唯物论的创作方法”，同时提出文学必须成为党的事业，艺术组织又是政治组织，并倡导将无产阶级文学运动的根扎在企业和农村的大众中，建立文化小组进行政治活动。为此，“纳普”于 1931 年 11 月将其所属的文学、戏剧、美术、音乐、摄影等六个专业同盟以及其他无产阶级文化团体，合并成“日本无产阶级

① 《无产阶级艺术运动的新阶段》，《近代文学评论大系》第 6 卷，第 104 页，角川书店 1982 年版。

文化联盟”（考普”),创办《无产阶级文化》杂志,还另立“日本无产阶级作家同盟”（纳尔普”),创办《无产阶级文学》杂志。

随着政治形势急转直下，1932 年 3 月，“考普”中央部及各团体约 400 名成员被捕，机关杂志遭禁止发行。正如战后的《文学时标》创刊词所概括的：当时敌人“首先镇压无产阶级文学，接着把沾满血迹的手伸向无产阶级同路人的作家，伸向进步和主张自由的文学工作者。他们从热爱和平和人道的作家手中夺走了笔，进而又扼杀现实主义文学流派”。翌年 6 月日共领导人佐野学、锅山贞亲声明转向，出现了“转向”思潮和“转向”文学，无产阶级文学家多数“转向”，少数转入地下斗争，胜本清一郎等则主张“尽量保持合法性，以建立广泛的统一战线”，但实际上已无可能。无产阶级文学运动及其统一战线遭到了空前残酷的镇压，于 1934 年 2 月完全瓦解了。

为便于了解，现将无产阶级文学发展过程列表如下：



第二节
青野季吉、藏原惟人的理论建设

在日本近代和现代文学史上，从来没有一个文学运动或流派像无产阶级文学运动如此重视文学理论的建设。理论的确立和发展是与青野季吉和藏原惟人的名字分不开的，也是与《文艺战线》、《战旗》分不开的。

青野季吉(1890～1961)从中学时代开始,通过读《平民新闻》，受到幸德秋水的启迪，开始关心社会主义问题。与此同时，读二叶亭四迷、国木田独步的作品，对文学产生了兴趣。早稻田大学毕业后，一度从事新闻工作。认识平林初之辅后，与平林一起从事社会主义理论研究，并经平林的推荐，发表了《心灵的灭亡》(1922)，作为文艺评论家而登上文坛。

从《播种人》后期，青野季吉开展了指导性的理论活动。他在平林初之辅发表《文艺运动与工人运动》的翌年，发表了相同题名的文章，就文艺运动与工人运动问题发表自己的见解。他认为无产阶级艺术是无产阶级集合的发言。意思就是说，是由无产阶级读的，读后有益于进行积极的建设。因此，无产阶级艺术运动，随着积极建设的进行，必须尽快而且必须能够汇入工人运动。

《文艺战线》成立后,青野季吉作为《文艺战线》的主要文艺理论家，全力投入了无产阶级文学的理论建设工作。他一方面翻译列宁的《怎么办？》，一方面研究如何将列宁的政治理论应用到文学理论上，发表了一系列文章，否定传统的文学观，以及传统近代小说的表达方法，探索新的文学概念，强调“经过调查”的艺术是其理论的核心。他突破传统的“内在批

评”的文艺批评模式，提倡决定艺术作品的社会意义的“外在批评”,并提出“目的意识论”。

首先,他发表了《“经过调查”的艺术》（1925）、《再论“经过调查”的艺术》（1925），批评过去日本的小说都是有意识或大部分是无意识地将作者在生活中获得的印象拼凑起来的，大多满足于身边的杂乱印象，缺乏意志力的要素，越来越脱离生产和斗争的场面。因此他提出要有意志力和探求精神“调查”现实，用从中获得的思想来拯救当今的文坛。也就是说，无产阶级文学要“经过调查”,更加深入、细致、直接地挖掘生产和斗争的世界。

青野按照马克思主义的文艺批评基准，对文艺批评的两种形式——内在批评和外在批评进行思考，写了《外在的批评论》（1926）和《文艺批评一种发展形式》（1926）,反对向来的文艺的内在的批评形式，认为这种批评形式，只深入钻研特定作品的内部，分解构成的要素，调查其结合的情况，指出其存在那里的不可调和之处，最后寻找出其内容与技巧的关系及其破绽。而外在的批评，则将特定的艺术作品作为一种的社会现象，将特定的艺术家作为一个社会的存在，进而分析和评论这种现象、这个存在的社会意义。但过去日本的文艺批评几乎限于内在的批评，无产阶级文艺批评家应按照马克思主义的基准，采取外在的批评，这是文艺批评的一种发展形式。

他在《自然生长与目的意识》（1926），《再论自然生长与目的意识》（1927）等文章中，发展平林初之辅有关文艺运动与工人运动关系的论点，主张应将自然生长的无产阶级文学提高到变革世界的目的意识的运动。他认为无产阶级文学运动自然生长是第一义的职能，必须提高到目的意识这个第二义的职能上来，即必须具有自觉的目的意识。所以他在《自然生长

与目的意识》一文中写道:

描写无产阶级的生活、无产阶级寻求表现，这只是个人的满足，不是自觉到无产阶级的斗争目的的、完全的阶级行为。开始自觉到无产阶级的斗争目的，这才成为为阶级的艺术，即通过阶级意识的引导，这才成为为阶级的艺术。无产阶级文学运动就是在这里开始兴起，就是在这里兴起了。

在这个理论的基础上，青野进一步提出要由社会主义思想指导，同时要具有“文学的保证”，即艺术的质量，才能成为真正的无产阶级艺术。他在《再论自然生长与目的意识》一文中补充说:

无产阶级文学运动，必须在无产阶级文学上植入社会主义的（真正全无产阶级的）目的意识。换句话说，自然发生的无产阶级文学所表现的混入了种种意识形态——事实证明，那里混入了资产阶级的、小资产阶级的，乃至中世的意识形态——因而必须加以批评、整理，组织到社会主义的意识中去。（中略）无产阶级文学既然是文学作品，就必须诉诸于无产阶级的感觉和感情。这正与人为了生活必须食物一样，是超越时间和空间的事实。我要求把握目的意识，并没有说让你无视文学的保证。如果说过这种话，就不是文学领域的要求了。

青野季吉的理论活动，为无产阶级文学转到马克思主义运动理论的方向打下了基础。《文艺战线》接受了青野的观点，于1927年2月发表由林房雄执笔的社论《社会主义文艺

运动》，就这个问题进一步明确指出：目的意识就是要把握真正的社会主义世界观——真正的无产阶级世界观，“社会主义艺术运动，是在作家把握真正的社会主义的认识、无产阶级的政治意识之时开始的”，同时“只有开始自觉的无产阶级的斗争目的，才成为阶级的艺术”；文章还指出社会主义文学与艺术价值是并存的，“社会主义文学要追求艺术的美的完成”，但它“所追求的美是社会主义的、无产阶级的美”，并强调“社会主义文学公开声言文学的社会效果和‘宣传的’、‘机动的’作用”①。

青野季吉提出阶级艺术论，对于无产阶级文学理论的形成起到了关键作用。但是“目的意识论”强调了文艺上的阶级性，注意到“在阶级社会里，各阶级的美的观念是不同的”，却没有认识到“各阶级有各个阶级的美，各个阶级也有共同的美”②，它忽视了各阶级的共同美感，虽然触及要具有“文学的保证”，但没有合理地强调文学的自律性，没有有机地统一社会效果和艺术效果。总之它在文艺上没有消化地套用了列宁在《怎么办？》一文中所阐述自然成长性的、目的意识性的政治理论，机械地将阶级意识置于无产阶级文学运动的中心位置，带有观念的、主观的偏激，在这里不难看出其受俄国无产阶级文化派的影响。

继青野季吉之后，对无产阶级文学理论做出重大贡献的是藏原惟人(1902～1991)。藏原就读东京外语学校俄语系时，对俄国文学产生了兴趣。留学苏联期间，学习俄罗斯文学，接受列宁和普列汉诺夫的影响，回国后于1926年加入日

① 《日本无产阶级文学大系》第2卷，第221～222页，诚进堂1954年。
② 转引自何其芳《毛泽东之歌》，《人民文学》1977年第9期。

本无产阶级艺术联盟（普罗艺），并成为《文艺战线》的同仁。1927年翻译了普列汉诺夫的《艺术与社会生活》，以及发表了《现代文学与无产阶级》、《马克思主义文艺批评的基准》,作为无产阶级评论家，开始了马克思文艺批评和理论活动。同年6月“普罗艺”分裂，他参与组织日本劳农艺术联盟（劳艺）及创办《文艺战线》。11月“劳艺”又分裂,他退出“劳艺”,成为新成立的前卫艺术家联盟的领导人之一。1928年两者合并成立全日本无产者艺术联盟（纳普），他成为“纳普”的指导理论家。同时，积极引进和实践普列汉诺夫等人的理论，可以说，他也是日本现代文艺批评的创始人之一。

他的理论活动的中心是提倡“无产阶级现实主义论”，写了《无产阶级现实主义的道路》(1928),《无产阶级现实主义》(1929)等一系列文章，针对文学上受福本主义影响的主观急进主义的论点，和当时无产阶级文学中存在的自然主义的倾向提出了批评，同时有批判地继承和发展了青野的“‘经过调查’的艺术论”，他在《无产阶级现实主义》一文中强调无产阶级对现实的态度，必须始终是客观的，必须脱离一切主观的结构来观察现实和描写现实，反对纯阶级性的主观成分，认为无产阶级是“以现实作为现实，没有任何主观成分和主观粉饰”的,同时认为:主张社会科学的客观性“决不是对现实——生活无差别对待的冷淡的态度，也不是超阶级的态度”。因而他同时反对自然主义照相机式地如实描写的自然科学的纯客观态度。为此他提出:

对我们来说，重要的是，不是通过我们的主观歪曲或粉饰现实，而是在现实中发现相应于我们的主观——无产阶级的主观——的东西。这样，我们才能使作为我们的文学真实地

有利于无产阶级的阶级斗争。也就是说，第一，用无产阶级“ 前卫的眼”来观察这个世界；第二，以严正的描写主义态度来描写这个世界——这就是无产阶级现实主义的惟一的道路。

藏原惟人沿用俄国文学的“ 无产阶级现实主义”这个概念，以此概括无产阶级文学的新特点和新方法，明确了无产阶级现实主义以上两条基本原则，但对于人的本质属性没有作进一步的说明，其后他在《再论无产阶级现实主义》一文作了补充，强调无产阶级现实主义的三个要求：第一个要求是“ 从执拗的现实 ——事实出发”,第二个要求是“ 用社会的、阶级的观点观察和描写一切”。在这里他特别解释，这决不是抹杀个性的存在及其意义，而只是要求从社会性的角度来解释个性的由来，同时认为描写人的意识行动，也要描写下意识的行动，即从社会中寻求人的心理由来，决定其心理的社会的等价。因此他提出无产阶级现实主义的第三个要求，就是“ 与这一切的复杂性一起整体地把握人的本质”。这里所说的“ 一切”，就是马克思主义所说的“ 一切社会关系的总和”中的一切吧。马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中写道：“ 人的本质并不是单个人固有的抽象物。在现实性上，它是一切社会关系的总和”①。也就是说，人的本质的属性，除了阶级关系以外还包括民族、种族等多种社会关系，在阶级社会里阶级性是主要的，但也不能忽视次要的社会属性，因而马克思主义确定人不仅是“ 阶级的人”,也是“ 社会的人”,不能离开历史、阶级、社会来谈人的本质，文学既然是人学，就是以马克思主义对人的本质的概括为其哲学基础的。这样藏原惟人关于无产阶级现实

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，第 18页。

主义的论述的重点是：（一）艺术本质论具有鲜明的阶级性，（二）无产阶级艺术的创作方法论是无产阶级现实主义，（三）无产阶级现实主义的具体方法及典型论。这就贯彻了马克思主义的基本原则，同时这也是对某些“阶级艺术论”者中把人的本质局限或等同于阶级性这种错误观点的一种批判。这对于无产阶级文学理论建设是非常有价值的。

但是，藏原惟人在这里忽视了无产阶级现实主义还有两个值得探讨的问题，首先是现实主义与浪漫主义的关系问题，藏原只承认资产阶级初期和无产阶级艺术初期的浪漫主义“在历史上起过一定的进步作用”，但是他又说“当我国无产阶级运动勇敢地清算‘福本主义’之后，在唯物论的基础上迈出新的现实性的第一步时，这种倾向已经成为反动的了”①，对批判继承浪漫主义采取一概否定的态度，在探索无产阶级文学新方法时就不可能提出无产阶级现实主义与革命的浪漫主义相结合的问题。这种只肯定无产阶级现实主义的创作方法，而排斥借鉴浪漫主义，妨碍创作方法的多样化，必然导致无产阶级文学创作方法的贫乏化。其次，与这个问题相关联的，就是对文学遗产坚持批判继承的原则，藏原也承认批判地继承过去人类积累的“艺术性技术”，但机械地切断资产阶级、小资产阶级的现实主义文学与无产阶级现实主义文学的联系，忽视作为过去的现实主义文学组成的主要部分“人民性”的继承的一面，因而未能坚持全面贯彻马克思列宁主义的真实地反映“人民性”这一条重要的原则，不可避免地以“阶级意识”来支配其全部文学的审美意识，这不能不是重大的疏漏。

从总体来说，藏原惟人的无产阶级现实主义，将平林初之

① 《藏原惟人评论集》第1卷，第293～294页。

辅提出的历史性和阶级性问题上升到理论，并将青野季吉的“‘经过调查’的艺术”和“‘目的意识’的艺术”的主张发展为无产阶级现实主义论和作为无产阶级实践的课题。与此同时，他的这一理论，是在批判当时存在无产阶级文学内部“普罗艺”的极左的“清算主义”倾向和自然主义的纯客观写实的右的错误思想的斗争中构建起来的，从而丰富和发展了无产阶级文学的理论。藏原的无产阶级现实主义理论，给小林多喜二等“纳普”作家带来很大的刺激和影响，为无产阶级文学的理论建设起到了重大的作用，对于促进无产阶级文学高潮的到来作出了不可磨灭的贡献。藏原惟人当之无愧地成为“纳普”时期的指导理论家。

藏原惟人在无产阶级艺术理论的建设中，对艺术方法论也并非完全忽视，而且在一定时期占有重要的地位。他以谷本清笔名发表《关于艺术方法的感想》（1931）一文，对当时流行的“题材的罗列论”进行了批评。文章首先强调艺术家的一种重要任务，就是具体而广泛地发现主题的积极性和坚持观点的社会性。他指出：

我们的作品的主题始终是阶级斗争。当然不能机械地解释这个问题，我们并非认为必须经常写罢工和佃农的斗争。我们的阶级斗争存在于政治的、经济的、文化的、日常生活等所有方面。但我们处理这些的时候，必须始终从惟一的革命观点出发，选择和描写具有积极性的主题

其次，提出创作方法或艺术方法重要的，是对事物的正确的具体的认识，即唯物辩证法的认识。他并作了以下几点说明：第一，关于必须将一切从属于阶级的需要的问题，不能狭

义地解释“ 阶级的需要” ，将它限定在当前运动的时时刻刻的需要，这不是正确的看法。如果将它解释为为了我们斗争的时时刻刻的需要就得牺牲其他的一切，就要犯不可救药的错误。第二，关于“ 人的感情”描写问题，在现实里，人的感情是根据其生活和思维的变化而变化的。将人的感情与义务的观念对立是错误的。作为现实问题，我们的思想与感情、意识与无意识有时会存在对立。但它不是基本的对立，也不是本质的矛盾。基本的、本质的矛盾，通常是通过思想、感情、意识或无意识而存在的阶级矛盾。第三，关于“ 阶级的义务”与“ 个人的感情”的关系问题，不能将两者机械地对立起来，在两者之间不存在“ 悲剧的分裂” ，而且这两者具有独自的统一性。也就是说，“阶级的义务”不是机械的作用，“个人的感情”也不是固定的东西。因此无产阶级作家、评论家对事物与事物之间的关系，对其发展的辩证法，需要有一个正确的认识。

再次，与上述问题相关联的是现实与艺术上的偶然与必然的问题，强调无产阶级作家必须在全部过程中发现必然并描写它。但这决不是意味着作家不应写对这个过程产生一定影响的偶然。但必须将这一偶然也作为必然过程的一种动机来观察和描写。

这篇论文结合分析片冈铁兵、德永直、江马修、村山知义、小林多喜二等人的作品，就当时即 1930 年下半年以来无产阶级文学运动的方针和文学作品存在的艺术的主题、对事物的认识、现实与艺术上的必然与偶然、阶级的分析和艺术的概括等问题，统一地作了理论性的探讨，强调艺术作品不仅反映意识形态，同时它也反映客观的现实。但是从其后的艺术理论的整体来看，他在确立政治与文学、内容与形式的辩证统一理论进行积极的理论探索的同时，他的理论也受到国家权力对

无产阶级革命运动的残酷镇压和日共《三二年纲领》的影响，在参与无产阶级文学运动内部的多次论争中，着重批判了非政治化的艺术至上的端极，而自己逐步向另一个极端——政治主义倾斜。这不仅是藏原惟人个人的问题，而且也是日本国内和国际无产阶级文学运动普遍存在的偏差问题。

发表了《关于艺术方法的感想》一文翌年 4 月,藏原被捕入狱。在狱中 8 年，他宁死不屈，坚守了革命的贞操，与当时无产阶级革命运动和文学运动普遍存在的“ 转向” 形成强烈的对照。1940 年他因病保释出狱。战后，与中野重治、宫本百合子等一起成立新日本文学会，为推进继承战前无产阶级文学运动的民主主义文学和文化运动作出积极的贡献。

第三节 围绕“艺术大众化”“政治价值与艺术价值”的论争

藏原惟人提出无产阶级现实主义论之后，无产阶级文学运动内部就“艺术大众化”和“政治价值与艺术价值”问题进行了两次大论争。

艺术大众化论争的起因，可以追溯到上述的 1927 年 2 月由林房雄执笔的《文艺战线》社论《社会主义文艺运动》反对无产阶级艺术上存在的实用主义和艺术至上主义以后，鹿地亘和中野重治从不同的方向加以反对。鹿地亘主张艺术必须是直接的宣传鼓动工具，他在《克服社会主义文艺运动》（1927）一文中，强调无产阶级艺术的任务就是“ 向依靠不断地暴露治而组织起来的大众吹响进军号角，是成为决定性的行为的鼓舞者。换言之，就是以组织大众为契机，帮助暴露政治只不

过是次要的意义”①。中野重治则认为确立作为艺术的无产阶级艺术，如果不提高，就无法与资产阶级艺术作斗争，所以他在《逐渐结晶的小市民性》（1927)一文中强调“艺术理论的完成，最令人关心的，是确立‘艺术行动的指导原理’，从艺术到艺术。这终究是艺术至上主义。这最终是向小市民性投降。而且这种投降是在全体运动的发展中，为整个运动的发展所迫，其自身就不得不结晶，不能不结晶。结晶或者逐渐结晶”② 无产阶级文学运动内部明显地出现了政治主义和艺术至上主义这两种脱离大众的理论倾向。

于是,藏原惟人 1928 年 1 月在《前卫》上发表了《无产阶级艺术运动的新阶段》，针对这两种脱离大众的偏向，根据列宁的艺术是属于民众的，必须将其最深的根扎在广大勤劳大众中间，必须为这些大众所理解、所热爱，必须与这些大众的感情、思想和意志结合，并加以提高的这一精神，提出了艺术大众化的必要，强调艺术既要贯彻全无产阶级的政治斗争意识，又要创作适应于工人、农民、小市民、士兵等各自的特殊性的艺术③。

就此，中野重治发表了《所谓艺术大众化论的错误》（1928)，鹿地亘发表了《反抗小市民性的猖獗》（1928）,从不同的立场反对艺术大众化论，在无产阶级文学运动内部掀起了一场关于“艺术大众化”的论争。中野重治从艺术主义的立场出发，认为“对艺术来说，其意义是存在艺术的价值本身。除此以外的东西，只不过是假的魔术。艺术的价值是由契入其

①鹿地亘《克服社会主义文艺运动》,《现代日本文学论争史》上卷,第 288 页,未来社 1966 年。

②鹿地亘《逐渐结晶的小市民性》,《现代日本文学评论史》上卷,第 295 页。

③ 《日本无产阶级文学大系》第 2 卷,第 248 页。

艺术的人类生活的真实之深浅（生活的真实并非脱离阶级关系）、其表现的朴素性和夸大性来决定的。”因而他强调“生活的真的状貌，表现在阶级关系上。对艺术来说，用真实的状貌描写生活是最后的寓言，大众追求的，是艺术之艺术、诸王之王”①。鹿地亘则从政治主义的立场出发，认为只有“破坏过去的社会”“破坏过去的艺术形式”，才能确立无产阶级艺术。他说：“如果抛弃所谓破坏而走向建设的话，那么无产阶级艺术瞬间就会成为俘虏”。所以他反对批判继承过去的遗产，反对把无产阶级艺术“卷进小市民旋涡中”②.

藏原惟人写了《当前艺术运动的紧迫问题》（1928）等论文，论述了无产阶级的革命运动、艺术运动与大众宣传的关系问题。他既批判了中野的“最艺术的东西就是最大众的，最大众的东西就是最艺术的”论旨，认为这是一种“错误的幻想”；也批判了鹿地亘的两重谬误，即一是将艺术运动等同于无产阶级革命运动，一是过分夸大无产阶级内部的所谓小市民性，并且指出中野、鹿地的共同错误是，无批判地融合和混同为确立无产阶级艺术的运动和向大众直接宣传鼓动的运动。他说：他们虽然在理论上将两者加以区别，但在实践上又混同起来，植入一种错误的幻想。那就是中野、鹿地他们的“既是为确立无产阶级艺术运动的主体，同时也是能够成为向大众直接宣传鼓动的主体。在现实中，这种幻想只能是：我们的机关杂志既是艺术运动的指导机关，同时也必须是向大众直接宣传鼓动的机关。这样，一种错误主张便表现出来了。事实上

① 中野重治《所谓艺术大众化论的错误》，《现代日本文学论争史》上卷，第300、303页。

② 鹿地亘《反对小市民性的猖獗》，第310页。

给这种幻想提供理论根据的，正是中野、鹿地等的所论”，“也正是我们的运动停滞不前的原因”①。藏原惟人明确这一点，并强调艺术的大众化以及文艺的统一战线，这对于无产阶级文学运动在新阶段尝试迈开第一步无疑是非常重要的。但藏原重点批判了中野重治的艺术主义观点，而对于鹿地亘企图否定文学的自律性的论点，则没有给予应有的重视和充分的批评，因而未能从根本上冲击无产阶级文学理论的“政治化”的倾向。

这场论争，最后以中野重治发表了《已经解决的问题和新的工作》(1928)一文，承认“以大众为目标的文学”是需要的，以及日本无产阶级作家同盟中央委员会通过了《关于艺术大众化的决议》(1930),宣布 艺术大众化的惟一目的,就是在广大工农大众中渗透革命的意识形态，一种艺术即使获得很多群众的反映，但如果不由革命的无产阶级意识形态来把握大众，这样的大众化是毫无意义的”②。论争便暂告一段落。

通过这次论争，对艺术主义与政治主义的偏向的认识有所提高，并且调整了中野重治等人与藏原惟人的关系，促进了彼此的了解、团结与合作。但是，并未能真正解决好政治与文学的辩证统一的关系，导致政治价值与艺术价值的又一个论争，无产阶级文学运动围绕政治与艺术关系还不断出现两种极端。就政治价值与艺术价值的关系问题来说：一种论点是：艺术作品的价值是由作品具有的意识形态所决定，只要为无产阶级胜利带来利益的艺术作品才有价值。另一种论点是：

①藏原惟人《当前艺术的紧迫问题》，《现代日本文学论争史》上卷第 333～336 页。

②《关于艺术大众化的决议》,《现代日本文学论争史》上卷,第 352 页。

意识形态不是决定艺术作品的全部价值的因素。为无产阶级的胜利作出贡献，与艺术本来的性质无关。

平林初之辅就上述问题发表了《政治价值与艺术价值——马克思主义文学理论再吟味》(1929)和《批判诸家艺术价值理论》(1929)。平林在《政治价值与艺术价值》一文中，首先认为这两种看法，不仅使马克思主义文学理论阵营与正统艺术派文学理论尖锐对立，而且成为马克思主义文学理论阵营内部产生意见分歧的焦点。他分析产生分歧的原因是由于存在二重性，即马克思主义作家和评论家是马克思主义者，同时又是作家和评论家这二重性。作为马克思主义者评价文学作品的标准始终是政治的基准，作为作家、评论家评价文学作品的基准则是艺术的基准。但他说：

马克思主义作家和批评家，首先必须承认纯粹的政治标准，如果拒绝这个根本的标准，那么他就不是马克思主义作家和批评家，而是一般的作家和批评家。因为马克思主义作家和批评家首先必须是马克思主义者，对他们来说，艺术的价值必须从属于政治的需要。

他进一步补充说，无产阶级文学不是从艺术的立场而是从政治的立场出发，不是从文学论而是从政治论出发，这是有其合理性。因为我们是处在被统治阶级与统治阶级、压迫者与被压迫者形式对立的社会里，文学不是作为一种愉悦和嗜好。他举例说明资产阶级文学也不是在爱与和平中而是在血与战斗中产生的。但是他又举契诃夫的文学作品为例说明，从拥护革命政治的需要来看是不喜欢的，然而他的作品的艺术价值却是抹杀不了的。如果用一元论这是很难解释得通

的。如果按马克思主义评价非马克思主义作品的政治价值就等于零，并解释说这不是意图削弱文艺作品的政治价值，而是正相反，正是为了正确认识文学作品的政治价值，正是为了证明其重要性，所以首先需要让它脱离艺术的价值。否则无产阶级文学的特殊性就必定荡然无存。因此他又说：

我相信政治价值与艺术价值终究是不能“调和”的。马克思主义文学理论不是两者的统一，而是要让艺术价值从属于政治价值，要将艺术价值置于政治价值的指导之下。两者是被力量、被权威强迫才结合的。(中略)总之，马克思主义艺术运动决不应将它作关于艺术定义的重新解释，决不应使艺术价值与政治价值作机械的结合。归根结蒂，它是在政治领导下的运动。这个关系不应笼统、暧昧地用政治与艺术的辩证统一的语言来加以说明，而首先应将两者加以区别，把它放置在似乎应该是当然的位置上。

平林在《批判诸家艺术价值理论》一文更明确“无产阶级文学必须是遵循实现无产阶级政党的任务和目的所写的武装了的文学”，无产阶级文学的任务必须是“由马克思主义政党的最高方针所规定的”。也就是说，政治价值与艺术价值的关系不仅成为对文学作品的评价问题，也成为无产阶级文学运动的中心问题。

中野重治在《艺术没有什么政治的价值》（1929）一文，就政冶价值与艺术价值、文艺的坐标、批评的基准等问题，对平林初之辅的二元论提出了质疑。他首先指出平林陷于“政治价值与艺术价值最终不能调和”的苦恼，他认为政治与艺术是两种不同的东西，政治的作用与艺术的作用是两种不同的作

用，怎么可以硬把完全不同的两种东西用一方来衡量另一方呢？因此中野的结论是：

艺术就只有艺术的价值。因此艺术价值的标准就在于艺术价值，而不是在于其他的东西。（中略）艺术是没有政治价值的，艺术评价的轴心就惟有艺术的价值。

藏原惟人、胜本清一郎等人就此进行了反论，认为不应将政治价值与艺术价值分开来理解，它们是统一的"社会价值"。胜本清一郎在《艺术价值的真面目》（1929）一文中提出"所谓艺术的价值,不应是求其纯粹化的方向",但他的结论却是"除了社会价值以外，不存在艺术的价值"[①]。藏原惟人基本上支持胜本的观点，他在《在马克思主义文艺批评的旗帜下》（1929）一文中进一步说明:这种社会价值"是'政治的'同时也是'艺术的'单一的价值——社会的价值"[②]。他在《理论上的三四个问题》（1929）一文中还强调"艺术作品具有的价值，通常就是社会的价值，不可能有抽象的艺术价值"[③]。但是无产阶级文学的创作实践证明判断艺术价值的标准大致上有三条,一是社会价值,即有改造社会的机能;一是认识价值,即认识客观世界的历史价值；另一是满足精神需要的审美价值。他肯定了前者却忽视了后两者。

到了1930年春已经转入地下活动的藏原惟人先后写了《"纳普"艺术家的新任务——向确立共产主义迈进》（1930）、

① 引自《现代日本文学论争史》中卷,第79页。

② 《藏原惟人评论集》第1卷,第303页。

③ 藏原惟人《理论上的三四个问题》,《近代日本文学评论大系》第6卷,第147页。

《为艺术理论的列宁主义而奋斗》（1931），着重批判了非政治化的艺术至上主义的一个极端，而几乎没有涉及文学政治化的政治主义的另一个极端，而且他本人也在向着这一极端转化。这不是偶然的，它是受到下述的严峻的政治形势的影响的。即这次讨论是在日共通过《三二年纲领》，将日本革命性质规定为资产阶级民主主义革命，强行向社会主义革命转化，以及国家权力对无产阶级革命运动的残酷镇压的背景下进行的，连一向为确立政治与文学、内容与形式的辩证统一理论而斗争的藏原惟人也将无产阶级文学单纯理解为“为政治服务”，“为阶级斗争服务”。特别是宫本显治发表了《政治与艺术·政治首位性的问题》（1933），将文学斗争包括在广泛意义的政治斗争之内，明确强调“政治的首位性”、文学从属于领导政治斗争的党所提出的任务。日本无产阶级作家同盟通过了《关于与右倾危险作斗争的决议》，企图把文学艺术运动中央集权化，从此将无产阶级文学的“阶级性”论，片面地推向“党性”论。藏原惟人在《“纳普”艺术家的新任务——向确立共产主义艺术迈进》等文中早就提出了“文学的布尔什维克化”的极端口号。整个无产阶级文学运动以“确立共产主义文学”作为目标，并教条主义地照搬苏联“拉普”的“辩证唯物论创作方法”，运用于日本无产阶级文学，从而混淆了世界观和创作方法的区别，将文学创作方法纳入马克思主义认识论的范畴内。正如平野谦总括当时的无产阶级文学运动时所指出的：“中野重治是艺术的‘理想论’和藏原惟人是政治的‘理想论’”（《两种论争》）[①]。从此无产阶级文学运动开始削弱了创造性地开辟其文学理论的力量。

① 引自丸山静《现代文学研究》，第196页，东京大学出版会1956年。

从日本无产阶级文学理论形成与发展的历史过程中，可以看出围绕政治与文学、内容与形式、世界观与创作方法等关系问题的一系列论争中,都存在或“左”或右的倾向,尤其是无产阶级文学运动后期只注意纠右，而忽略防“左”，总的来说，“左”的倾向占了主导。中心问题是没有处理好上述多对关系的本来意义，缺乏辨证统一的认识，往往将一方推向极端。实践证明,这种规定艺术必须从属政治,将“党性论”和“布尔什维克化论”确定为文学批评的惟一正确的原则等等，都是不利于无产阶级文学健康发展的。战后藏原惟人谈到日本文学界的思想斗争时曾指出，从1928年开始，无产阶级文学运动开展多次论争，最尖锐的是政治与文学的关系问题，在这个问题上，曾有过错误的认识，这主要是，大多数无产阶级作家和批评家，机械地理解“文学为政治服务”的观点，即文学的阶级性，而对古典以及当代资产阶级和小资产阶级的进步作家，采取了一概否定的宗派主义态度①，藏原惟人总结这两点是很重要的，但他未能从文学论的基本视角出发，深入总结在对待文学的自律性等问题上的历史经验教训，因此可以说，他的理论活动在企图恢复无产阶级现实主义，并通过它恢复“文学自律性”方面，并未能取得成功。这就给后来的无产阶级文学运动留下了一个继续探讨的课题，给战后民主主义文学运动带来了许多难题，乃至在上述这些问题上重蹈战前无产阶级文学运动的覆辙。

①根据《译文》编辑部1957年12月7日采访藏原惟人的记录。

第四节
社会主义现实主义理论的引进

30年代上半期，日本无产阶级文学运动处在重建以及理论和创作的新转变时期，开始有意识地引进苏联的“社会主义现实主义”创作理论和批评标准。日本无产阶级文学像20年代的苏联文艺界一样，曾经提出过“无产阶级现实主义”、“社会现实主义”的口号。苏联进入30年代，为了克服“拉普”的“‘左派’的幼稚病”和庸俗社会学的倾向，不断地探索无产阶级文学创作的许多重大理论问题，并开始从传统的辩证唯物论的创作方法向社会主义现实主义创作方法转变，以重建苏联无产阶级文学运动。

“社会主义现实主义”这个概念,是在1932年5月29日由苏联《文学报》就联共(布)通过的《关于改组文学艺术团体》的决议所发表的一篇社论首次提出来的。同年秋，斯大林与苏联作家会晤后，将这个名称确定下来。1934年苏联作协第一次代表大会将它明确规定在《苏联作家协会章程》之中。章程写道：“社会主义现实主义，作为苏联文学与苏联文学批评的基本方法，要求艺术家从现实的革命发展中真实地、历史具体地去描写现实。同时艺术描写的真实性和历史具体性，必须与用社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务结合起来”①。这次代表大会批判“拉普”的辩证唯物论的创作方法将世界观和创作方法等同的简单化倾向，以及规定社会主义现实主义的主要方向是：（一）在发展中、运动中认识和反

① 《苏联文学艺术问题》,第13页,人民文学出版社1953年。

映现实；（二）不在表面的琐事中，而在本质的、典型的姿态中去描写客观的现实；（三）它的大众性、单纯性①。这一年，外村史郎、田村三造合译了苏联有关论文、文件，出版了《社会主义现实主义》一书，率先将苏联无产阶级文学这一创作方法和批评标准介绍到日本来。

德永直最先就这个问题发表了《创作方法上的新转变》（1933）一文，一方面强调日本无产阶级文学仍然“必须从无产阶级现实主义出发”，另一方面批评藏原惟人在《关于艺术方法的感想》（1931）中所提倡的辩证唯物论的创作方法是“主观论、观念论的毒虫”，“几乎所有无产阶级的文学作品，不管大小都受这毒虫的亵渎，根本原因存在于这一‘辩证唯物论的创作方法’的指导方针之中”②。当时藏原惟人在狱中，曾写信表示：“需要的不是创作上的规范，而是对现实的正确观察”③，并认为无产阶级文学运动存在的问题，“不是由于采用辩证唯物论的创作方法的缘故，相反地，是由于对它未能很好地理解”④。于是日本无产阶级文学运动内部，以德永直的这篇文章为中心，就社会主义现实主义问题展开了讨论。

这次围绕社会主义现实主义讨论的主要内容之一，就是要求作家在现实的革命发展中真实地、历史具体地反映现实。宫本百合子强调“无产阶级文学要更明确地把握现实，获得深入思考的方法，就必须从无产阶级革命的现实发展的前途出发，不断地提高其组织活动和创作活动的水平，在群众活动中

①这是根据周扬的归纳，转引自《中国当代思潮史》。第128～129页，人民文学出版社1987年。

②德永直《关于艺术方法的感想》，《现代日本文学论争史》中卷，第186、184页。

③引自山田清三郎《无产阶级文学史》下卷，第362页。

④引自《现代日本文学论争史》中卷，第181页。

具体地坚持无产阶级的主导性。在这里就存在一个重新检讨我们过去的活动的契机，导致提出社会主义现实主义的问题。”① 森山启阐述：“所谓写真实，有资产阶级的真实，也有社会主义的真实。特定的现实主义要有特定的真实相对应”。而社会主义的现实主义，“是社会主义的现实发展中，客观地导向真实的艺术表现的一种创作方法”②。中野重治也是主张接受这一创作方法的。可以说，他们明确阐述社会主义现实主义不仅要求一般地反映静止的真实。就是我们常说的，再现社会的现实生活中的各种复杂关系，明确地展示出其矛盾斗争的发展前景和解决途径。这是社会主义现实主义与过去的现实主义的根本区别。

关于社会主义现实主义的规定问题，也就是这次讨论的一个重要内容。德永直认为“社会主义现实主义”这个口号，“是切合苏联社会主义社会的大众生活的实际的。但日本与苏联的这个大众生活的客观现实不同——它是由特殊的上层建筑文学艺术自身所规定的界限——必须与之相对应。比如在苏联，‘革命的浪漫主义’，既不是单纯的希望和理想，也不是单纯的萌芽现象，而是苏联工人、农民的现实生活。在彼方的无产阶级英雄主义是深入到大众日常生活的各个角落的现实”。因此，他反对在日本采取“社会主义现实主义”这个口号，而强调我们必须重新从“无产阶级现实主义”出发③。久保荣也认为，苏联提出这一口号是建立在已经宣布进入社会主义时代的1928～1929年以后的“新的诸生产关系的基础

①宫本百合子《社会主义现实主义问题》，《现代日本文学论争史》中卷，第188页。

② 森山启《困惑的现实主义》，(现代日本文学论争史》中卷，第222、190页。

③ 德永直《创作方法上的新转变》，《现代日本文学论争史》中卷，第286页。

上”的，而日本现阶段正处在资本主义制度下，无产阶级艺术运动向广泛的反资本主义的艺术运动的方向转变，“我们的革命的现实主义内部，包括各种思想体系（比如反法西斯主义的自由主义、人道主义、现代空想社会主义等等）和各种阶层，不能只用‘社会主义现实主义’这个口号去统一”，而应该采用“革命的现实主义”或“反资本主义的现实主义”的提法①。神山茂夫支持久保荣的意见，认为日本与苏联的国情不同，社会主义现实主义不适合于日本，“不能机械地变更或强制划一创作方法上的口号”②。川口浩也认为，从日本无产阶级文学的现状来看，日本的现实是消极的现实，与苏联的积极的肯定的现实不同，他主张“‘否定的现实主义’是重建日本无产阶级文学运动的一个方向”③。

中野重治、森山启则持相反的意见，主张接受社会主义现实主义的创作方法，指出这些人“只是抽象地谈论日本和苏联的社会情况不同，而提出必须有相异的创作方法，这是一种肤浅的态度”④。但他们没有进一步结合日本文学的创作实际，对社会主义现实主义作理论上的充分论争。

这次讨论的另一重要内容，就是关于“辩证唯物论的创作方法”问题。德永直、久保荣全面否定辩证唯物论的创作方法，他们认为辩证唯物论的无产阶级的哲学，是科学。科学与艺术不同，艺术有其特殊的性质，不能以辩证唯物论作为创作方法。德永直在批评小林多喜二、松田解子的某些作品受到

①久保荣《社会主义现实主义和革命的（反资本主义的）现实主义》，《现代日本文学论争史》中卷，第221页。

②引自《平野谦全集》第4卷，第488页，新潮社1975年。

③川口浩《否定的现实主义》，《现代日本文学论争史》中卷，第190页。

④引自《现代日本文学论争史》中卷，第204页。

这种创作方法的影响，按照政治要求，图解式地反映现实、描写现实的倾向之后指出，其“根本原因存在于这一辩证唯物论的创作方法的指导方针之中。只要用‘主体的积极性’、‘政治首位论’这种形式来表现，就是不折不扣的非辩证法的唯物论，就是似是而非的政治主义”①。他们指出这一点是非常重要的。因为有些人没有注意到提出社会主义现实主义的创作方法，主要是为了否定辩证唯物论的创作方法。

中野重治则指出：“社会主义现实主义不是辩证唯物论的创作方法的对立面，而仅仅是在艺术创作方法上澄清理论上的谬误和偏向的发展”②。宫本百合子评价辩证唯物论的创作方法时，她一方面肯定辩证唯物论创作方法，是在与半封建的资产阶级的斗争过程中提出来的，它对于作家用社会、政治发展的目光来观察现实，取得不容忽视的历史成果；同时又指出：不能忽视存在着机械地将这个哲学上的问题搬到艺术创作上的倾向③.

辩证唯物论的创作方法这个口号的主要错误，就是混淆哲学、科学和文学艺术这两个不同的范畴，将世界观等同于创作方法，忽视文学的特殊性。当然，文学创作是和作家的世界观分不开的，无产阶级作家应该用辩证唯物论的观点观察世界和文学艺术，但要防止用于狭隘的实用的功利目的，以辩证唯物论来代替文艺创作中的具体背景，提出这个口号实质上是组织上的宗派主义在文学批评活动上的反映，这是不利于无产阶级文学的发展和壮大的。

① 德永直《创作方法的新转变》,《现代日本文学论争史》中卷,第 184 页。

② 引自《现代日本文学论争史》中卷,第 221～223 页。

③ 宫本百合子《社会主义现实主义问题),(现代日本文学论争史》中卷,第 188 页。

这次讨论，对社会主义现实主义文学思潮在日本的传播，产生了不可低估的影响。但由于这时无产阶级革命和文学运动受到国家权力的残酷镇压，藏原惟人等许多无产阶级作家、评论家被捕入狱，小林多喜二被绝对主义政权残暴地杀害，许多无产阶级作家开始"转向",文学指导思想的急剧"左"倾,在这种情况下进行的讨论，没有可能对一些重大的理论问题，比如社会主义现实主义的基本特征和艺术的特殊性、社会主义现实主义与过去的现实主义的关系、世界观与创作方法的关系等进行深入的探讨。再加上参与讨论者对"社会主义现实主义"的"社会主义"这个概念,有着不同的理解乃至缺乏正确的理解,有的"作为广泛意义的思想上的社会主义",有的认为是特指"苏联建立在进入社会主义时代以后的诸生产关系基础上的社会主义"，因此，各人对社会主义现实主义所采取的态度就不同，或者同中有异、异中有同。总的来说，这次虽然没有对社会主义现实主义作理论上的充分讨论，仍然留下一些重要的理论问题和实践问题有待于战后继承无产阶级文学传统的民主主义文学运动去解决，但1934年"纳普"解散声明还强调："解散后的无产阶级文学创作方法仍应遵循社会主义现实主义的方针"①。不能否认，这一重要的探索对于今天的日本革命现实主义文学的发展仍然有其现实的意义。

第五节 无产阶级文学的基本特点

20年代下半期，日本无产阶级文学从一再分裂一步步走

①引自长谷川泉《近代日本文学评论史》，第66页,有精堂1966年版。

向团结与统一，文学理论水平不断提高，同时有了《播种人》、《文艺战线》时期的创作实践经验和无产阶级作家深入工农生活的丰富的实际体验，特别是 1928 年“ 全日本无产者艺术联盟”(“ 纳普”)成立,到 1932 年这一时期，无产阶级文坛出现了许多“ 具有更明确的思想性，更真实地描写新的现实的大众化的艺术作品”，将日本无产阶级文学创作推向了顶峰，从而打破了资产阶级文学传统的垄断地位，在日本现代文坛上形成了无产阶级文学与资产阶级的艺术现代派文学对峙的局面。

无产阶级文学的第一个繁荣期的主要作品有：叶山嘉树的《水泥桶里的一封信》（1925）、《生活在海上的人们》、《卖淫妇》（1926），黑岛传治的《两分硬币》、《猪群》（1926），藤森成吉的《茂左卫门遭磔刑》（1926),平林泰子的《医疗室》（1927），以及中野重治在《驴马》杂志上发表的诗和诗论等。第二个繁荣期的主要作品有:黑岛传治的《盘旋的鸦群》（1928),小林多喜二的《1928 年 3 月 15 日》（1928）、《蟹工船》（1928），德永直的《没有太阳的街》（1929）,中野重治的《初春的风》（1928）、《阿铁的故事》（1929）等。宫本百合子、佐多稻子、平林泰子、林房雄、里村欣三、村山知义、鹿地亘、片冈铁兵、立野信之、桥本英吉、三好十郎、江马修、前田河广一郎等一批无产阶级作家,以及山本有三、广津和郎、野上弥生子等一批“同路人”作家携手合作，开展了空前活跃的创作活动，为无产阶级文学的繁荣作出了贡献。其中《蟹工船》和《没有太阳的街》被公认为无产阶级文学的瑰宝，是革命文学最具典型意义的杰作，形成了无产阶级文学的基本特点。

日本无产阶级文学的第一个特点是，概括而准确地把握住 20 年代末和 30 年代日本社会复杂的阶级关系，艺术地再现日本带有封建性的资本主义的基本特征。无产阶级文学作

品广泛反映工农的革命斗争，多视角地透视工人阶级与资产阶级、农民阶级与地主阶级的对立关系，深刻地剖析了这些范畴对立关系的矛盾根源——绝对主义天皇制。比如小林多喜二的《蟹工船》,选择了 20 年代末期日本蟹工船这一特殊的劳动形态，展现了这一落后的剥削形式，说明这不仅存于蟹工船，而且存在于整个日本社会，这是具有典型意义的。正如小林明确指出的：“ 如果仅仅停留在描写蟹工船内部的苛酷使役，只能唤起人道主义的愤怒，而尚未接触到他们背后的帝国主义机构、帝国主义战争的经济基础。”所以他对“ 帝国主义——财阀——国际关系——工人”四者给予全面的表现。在这一创作思想的指导下，他在这部作品里所描写的蟹工船上的剥削，是同帝国海军的镇压联系在一起的，以此说明帝国海军“ 其实不过是大资本家的走狗”；他所描写的弄清“ 谁是敌人”之后的渔工们，认识到他们给天皇上贡的蟹肉罐头是“ 榨取咱们的血肉制成的”，于是愤怒地要在贡品里“ 放些石子进去”，点示了渔工被剥削的根源所在。黑岛传治的《盘旋的鸦群》描写一连侵略苏联的日军累死、饿死和冻死在西伯利亚雪原上，翌年春天，这些日军的尸体变成了鸦群的美餐。作者通过这个故事，提出这样一个问题：“ 为什么军队非要到西伯利亚？谁也不知道。这种事情高高地隐藏在云端上。”这是暗喻只有高高在上的天皇才晓得，等等。作家们将故事的发展置于日本资本主义走向帝国主义这一历史进程的典型环境中，与那个时代——帝国主义发展时代的基本矛盾联系在一起，来塑造工农的典型形象，并将批判直接引向绝对主义天皇制，从而更加深化主题的思想性。德永直的《没有太阳的街》、中野重治的《阿铁的故事》也不同程度地触及这个问题。

第二个特点是，以工农大众的生活和斗争作为自己创作

的基本题材，热情而真实地表现革命发展中的现实生活，也不回避表现他们在生活前进中的困难和方向。按照历史的本来面目，写了无产阶级斗争的失败，并在失败的斗争发展中展现胜利的明天，包含着革命的浪漫主义精神。比如《蟹工船》既描写了渔工的苦难生活和不觉悟的状态，也表现了他们在斗争中的觉醒过程，渔工的斗争在资本家勾结帝国海军的残酷镇压下失败后,认识到"咱们只有依靠自己的力量"了,于是他们丢掉依靠帝国海军保护的幻想，提出了"被宰割的人们，联合起来!"的战斗口号,准备"再来一次!"作家在附记上特别言明，渔工们被释放后，就分别深入到各个劳动阶层中去发动群众，暗示不久的将来将会再次掀起一场更大的斗争风暴。德永直的《没有太阳的街》描写了印刷厂工人 90 天的轰轰烈烈的大罢工，热情地歌颂了印刷工人的反抗压迫、争取解放所作的斗争和大无畏的献身精神；同时也描写了由于资产阶级和国家权力的残酷镇压，政党和工会的错误指导，妥协派接受了资方的"耻辱的条件",宣告了"停战",并企图从坚持罢工的工人手里夺走罢工团的团旗，熄灭这一阶级斗争的火种。但是，更多的青年起来保护这面团旗，最后作者以他们高喊："保护团旗!""保护我们的旗!"这两句响亮的口号结束了故事,以预示工人们继续高举斗争的旗帜走向明天。概言之，这些作品虽然流露了悲剧的预感，却没有留下悲观和绝望的感觉，相反充满了乐观的精神，给人以希望和力量。原因是作家从历史的运动和发展的过程来观察工人、农民的阶级斗争，把握住他们的先进因素，能够看到他们胜利的前景。所以他们既反映了今天的真实，又描绘了浪漫的明天。

第三个特点是，无产阶级文学作品具有鲜明的思想性，目的是以革命精神教育大众。日本无产阶级文学主题积极，具

有强烈的革命意识和阶级意识以及鲜明的时代感。特别值得强调的是,进入 20 年代末 30 年代初，无产阶级文学将创作“ 战争文学”作为一贯的方针，以“ 变帝国主义侵略战争为反对本国资产阶级革命”为己任，描写了反对战争的文学（黑岛传治《反战文学论》）。这时期“ 反战文学”占据无产阶级文学重要的一席，表现了非凡的国际主义精神。正如小林多喜二在一封信中所说的:“ 无产阶级必须反对帝国主义战争。可是为什么要这样？日本能有多少工人了解这个问题？今天一定要弄清楚这一点，这是当前最紧迫的问题。”也就是说，从思想上教育和动员大众参加反战运动，反对帝国主义战争。

第四个特点是，运用大众喜闻乐见的艺术形式，注意文学的大众化。这个问题，在“ 围绕‘ 艺术大众化’论争”一节已经论及,藏原惟人指出“ 到了 1928 年、1929 年，随着革命运动的发展，无论是评论家还是读者，都要求出现具有更明确的思想性，更真实地描写新的现实的大众化的艺术作品。为了回答这个重要的希望,中野重治的《初春的风》、《阿铁的故事》、小林多喜二的《1928 年 3 月 15 日》、《蟹工船》以及德永直的《没有太阳的街》等等便应运而生”。《没有太阳的街》的作者创作这部作品时就明确要“ 为工会会员所喜爱的”，以工人为对象，采取易为工人群众所接受的形式，比如“ 采用一些电影的手法,做到易于阅读”。

无产阶级文学是新生的、发展中的文学。因此还没有自己丰富的创作经验和成熟的文学理论，再加上存在组织上的宗派主义和文学指导方针上的偏差，以及“ 左”的政治主义文学思潮都不可避免地给无产阶级文学作品带来一定的弱点、缺点甚或错误。主要有以下几点：（一）题材内容狭隘，多限于描写工农题材，即使工人题材也限于矿工等少数产业领域，缺

乏多样性；（二）往往用文学代替政治宣传，表现游离于作品形象的政治观点和政治倾向，使文学创作概念化、公式化；（三）不少作品中的人物形象比较苍白，只表现了“作为阶级人”的共性，而忽视“作为社会人”的个性，因而人物的个性不突出，缺乏艺术的典型化；（四）采用无产阶级现实主义的单一创作方法，表现手段不够丰富、缺乏戏剧性的叙述法、多层次的结构和人物的内心独白等现代文学的表现。

造成以上问题的因素很多，但就文学本身来说，最重要的一条，就是提出“文学从属于政治”和文学批评标准的“政治首位性”的不确切的指导方针，未能充分尊重文学的自律性，只强调文学价值的社会功能，而限制了文学的多功能的作用，乃至排斥文学的认识作用和审美作用，对于无产阶级文学创作的发展，都产生了不利的影响。

但是，瑕不掩瑜，无产阶级文学的这些弱点与它的伟大的成就相比是次要的，它创造了现代日本文学史的一个新时代的功绩，它丰富了国际无产阶级文学宝库的功绩，是有其历史地位的。

第六节
无产阶级文学运动的历史地位

在日本文学史上，如何评价战前日本无产阶级文学的地位，是研究现代日本文学史的一个重要命题和课题。这是一个历史的科学的问题。因此，评价这个问题，重要的是不应以阶级偏见取代科学的态度，或者借口无产阶级文学运动及其文学的某些缺点和错误就全盘否定它，或者强调它在理论上和创作上有独创性就全部肯定它。应该说它有成就也有挫

折，其原因是复杂的。有主观的也有客观的，有政治、社会上的也有理论、文学上的因素，但对其文学上取得的成果应采取实事求是的科学态度，作出客观的评价和科学的总结。

首先，世界无产阶级文学运动及其文学的诞生不是偶然的。文学是在社会发展过程中产生，随着社会的发展而发展。从产生阶级社会之后来说，文学史上出现过奴隶主阶级文学、封建阶级文学和资产阶级文学，它们都是阶级社会发展过程中的产物，无不打上阶级的烙印。就以资产阶级文学来说，欧洲从中世纪封建社会向近代资本主义社会转变，就产生过西欧的文艺复兴；随着资本主义体制的确立，就出现过积极的浪漫主义和批判现实主义。世界无产阶级文学运动及其文学也不例外，它是从无产阶级与资产阶级的斗争中发生和发展的。无产阶级文学萌芽从英国宪章派诗歌、法国的巴黎公社文学起，到了 20 世纪前半期，发展到成为规模最大的文学运动。这是人类历史上“第一次广泛的、真正群众性的、政治性的无产阶级革命运动”① 的产物。日本无产阶级文学也是其中的一环。

这就是说，在日本文学史上，日本无产阶级文学运动也是“第一次广泛的、真正群众性的政治性的无产阶级革命运动”的产物，它提出文学为无产阶级服务、为人民大众服务的方向，特别是通过“艺术大众化”的论争，就这一方向性问题取得了几乎一致的认识（当然这个问题并非完全解决了），确立了无产阶级文学的“阶级性”和“大众化”的原则，这是文学观念上的根本转变，在改革文学观、建立无产阶级文学的理论体系

①列宁《第三国际及其在历史上的地位》，《列宁全集》第 29 卷，第 276 页，人民文学出版社 1956 年。

方面，作出了历史的贡献。

无产阶级作家重视接近工人、农民和人民大众，参加他们的实际斗争，体验他们的实际生活，努力站在无产阶级的立场上去描写他们，第一次让工农和劳苦大众成为主人公，登上了日本的文学舞台，开辟了广阔的创作道路，曾经形成题材、体裁和艺术形式的多样化。同时，比较充分地发挥了作家的独创性，产生过不少优秀的作品，其中有些成为传世之作，为现代日本文学史增加了最闪光的一页。当然，由于运动内部存在片面理解阶级性，在“文学从属政治”的片面口号的影响下，将阶级性与人民性、政治与文学、世界观与创作方法等关系加以对立起来，对文学的特殊规律和作家的创作个性则没有给予合理的强调，使得不少无产阶级文学作品流于政治化、概念化，也出现过题材狭隘、内容平庸、形式呆板、风格单一、几乎千篇一律的现象。

从无产阶级文学运动的历史位置来说，正如德永直所指出的：“在漫长的一千年间，在日本文学史上未曾有过被压迫阶级的文学，当然更没有具有阶级觉悟的被压迫阶级的文学史了。我们是在日本无产阶级革命运动中觉醒，在日本的先觉的革命艺术家们的斗争历史指导下，第一次走进日本文学史的”①。仅这一点，就足以确立它在历史上的地位。

其次，就是日本无产阶级文学的继承与借鉴问题。日本无产阶级文学，从无到有，发展自己，壮大自己，这种创造精神是应该肯定的，日本无产阶级文学是日本文学发展长河的一段，不能与之割断。它们在理论上虽然强调过文学的历史传

①《关于〈没有太阳的街〉的一些说明》，《没有太阳的街》，中文版，第407～408页，人民文学出版社1985年。

承性,藏原惟人并作过一些尝试性的探索，中野重治也研究过石川啄木的创作经验，仅此而已，从整个无产阶级文学来说，对于日本古典的传统，并没有组织认真地学习和批判地摄取其成果。鹿地亘、谷一甚至提出过打倒一切资产阶级艺术的口号。据山田清三郎认为，无产阶级文学运动“连近代日本文学史也没有进行过研究”①.

日本无产阶级文学是世界无产阶级文学的一个组成部分。它直接接受苏联十月革命前后的无产阶级文学的影响，除了苏联以外，它是世界无产阶级文学运动最活跃的一部分。自1928年到1932年，日本无产阶级文学发展到全盛期，不仅壮大了无产阶级文学的创作队伍，而且吸引了众多的同路人，连资产阶级艺术派——新感觉派的许多同仁也转向无产阶级文学。形成了一股强大的力量，足以同资产阶级文学抗衡，显示了其发展中的生命力。但是在这一时期，苏联“拉普”对国际无产阶级文学运动的影响增大，同时，它所提出的“文学的布尔什维克化”、“辩证唯物论的创作方法”的口号,对于世界无产阶级文学运动及其文学理论产生了一些负面的影响。日本无产阶级文学运动就是因为机械地照搬苏联“拉普”的理论，在许多方面产生了消极的效果，比如文学上的政治主义，否定文学的特殊性等等，使日本无产阶级文学失去了初、中期的多样化发展的势头。当1932年联共（布）决定改组苏联文学艺术团体,取消“拉普”,成立全苏联作家协会,提出了“社会主义现实主义”的理论，对无产阶级文学运动纠正偏向，迎来无产阶级文学决定性转变的时候，日本无产阶级文学运动却遭到了绝对主义天皇制国家权力的镇压而走向瓦解和崩溃，

①山田清三郎《无产阶级文学史》下卷,第412页,理论社1954年版。

失去了重新调整自己的文学理论、方针和政策的机会。

第三，日本无产阶级文学运动另一个主要问题，就是关于阶级斗争与统一战线的问题。这是事关事业成败的重大问题。从《播种人》时期提出广泛的统一战线开始，到“纳普”时期、“考普”时期，无产阶级文学的统一战线是取得了伟大的成就的,尤其是“纳普”时期,在《“二七”纲领》下统一认识,明确了基本的策略任务，组织了广泛的反对帝国主义战争的统一战线，广泛地团结了无产阶级作家及其“同路人”，而且影响一大批资产阶级艺术现代派作家，乃至他们中与无产阶级文学运动保持一定距离甚或反对过无产阶级文学的川端康成、武田麟太郎等也不同程度地转向同情无产阶级文学，不断地壮大无产阶级文学的队伍和影响，繁荣无产阶级文学的创作。但是，无产阶级文学运动内部也出现过三四次的大分裂，究其原因，有文学因素，也有政治因素，并且政治因素多于文学因素。

首先,受到无产阶级政治上的“左”、右倾的冲击,出现过在统一战线中放弃无产阶级领导权的折衷主义的右倾错误，但更多的长期的是出现宗派的排外主义的“左”倾错误。这主要是不恰当地估计了革命形势，对统一战线提出一些不切实际的口号，与阶级斗争机械地联系在一起；另一方面，要求无产阶级文学队伍要纯之又纯，实行“统一前的分离”的方针，采取关门主义的政策，因此吓跑了或排斥了一大批同路人和同情者，乃至把某些人赶到敌对营垒那边去，这是不利于无产阶级文学事业的发展的。

其次，无产阶级文学理论从生成到成熟，存在一个反复认识和不断提高的过程，不可避免地产生不同的观点，因而在运动内部实行艺术民主是必要的。但在这方面，日本无产阶级

文学运动还存在一些问题，诸如理论观点上的分歧，往往不是通过论争，以求达到学术上的认识提高，思想上的团结一致，而是容易上纲上线甚至人身攻击，不利于团结，动辄引起分裂，“成了无产阶级文学运动的一大癌症”①。同时，文学艺术与其他意识形态不同，它具有自己的特殊内容，即它所要揭示的特殊本质，因而在艺术的创作风格和作风上必然存在多样化。无产阶级文学艺术运动内提倡无产阶级文学自己的创作内容、形式和方法是十分必要的,但在统一战线的框架内“，无可争论，写作事业不能作机械划一，强求一律，少数服从多数。无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地”②。而日本无产阶级文学运动内部对待这个问题，比如论争和贯彻“辩证唯物论的创作方法”上是否有些过于简单地对待呢?

概观无产阶级文学运动经历了艰难曲折的历程，它在法西斯政权的政治镇压下和文化围剿下，能取得这样不朽的成就，这是伟大的历史功绩。但从运动本身、理论指导和创作实践上看，也存在不少问题，有待于总结，有待于弘扬其闪光的部分，以迎接光辉的未来。在这里我们不妨引用鲁迅的一句话来概括，这就是“文学自觉的时代”到来了!

①藏原惟人《无产阶级文学运动》,《日本无产阶级文学指南》(一),第 20 页,三一书房 1955 年。

② 《列宁论文学与艺术》,第 68～69 页,人民文学出版社 1983 年。

第二章　无产阶级文学派的作家

叶山嘉树、黑岛传治——中野重治——德永直、宫本百合子——佐多稻子、平林泰子——同路人作家野上弥生子等

第一节 叶山嘉树、黑岛传治

早期无产阶级文学运动值得注目的作家之一，是叶山嘉树（1894～1945）。叶山生于福冈县京都郡丰津村，当地中学毕业后，其父变卖了家屋，凑钱让他到东京上了早稻田大学文科预科。一年后退学，当过货轮见习水手、煤炭运输船下级船员，过着漂泊的海上生活。后来先后在九州门司铁路管理局任临时雇员、户田明治专科学校和名古屋水泥厂任雇员。在户田明治专科学校任图书馆管理员期间，耽读高尔基、陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、上田秋成等的作品，以此为乐，仿佛“灵魂都颤动了”(《文学自传》),这成为其后走上作家道路的直接契机。

在名古屋水泥厂工作期间，围绕一名工人在作业中跌落高温的防尘室烧死的事件，试图组织罢工，被厂方解雇后，担任《名古屋新闻》社会部记者，负责采访劳工问题，并且他曾作为名古屋代表参加了国际红色工会日本筹备会，以及负筹组名古屋分会之责，常常活跃在工人运动的第一线。

叶山于 1922～1924 年三度被当局以违反“治安维持法”或“禁止秘密结社条例”的名目拘捕入狱或收监。在狱中开始阅读马克思的《资本论》。与此同时，在狱中听闻大杉荣被杀害的消息，他感到绝望，表示他“坚强的心、反抗的心连些许残留都没有地消逝了，如今只有那颗软弱的、寂寞的、无意气的、爱哭泣的心，在悄悄地绝望地在胸中被蚕食，连表面的坚强都谈不上了。完全寂寥了。人已经没有一点理论的张力。感情具有很大的力量。我仍然是一个作家，不是实际家”。在与检察官会面时，他“表示了悔悟之心，并请求保释”①，自己的思想已经“转向”了。

但是,叶山“仍然是一个作家”,他仍然怀有作为一个作家的正义感、浪漫的情愫和丰富的想像力，并继续作为一个作家而战斗。在狱中，他写了短篇小说《卖淫妇》并完成了 1917 年着手创作的长篇小说《生活在海上的人们》。

最后一次出狱翌年，叶山将狱中写就的处女作《卖淫妇》刊于《文艺战线》1925 年 11 月号上。他以同情和充满正义感的笔触，描写女主人公自幼就备尝人生的悲苦，当她的劳动力被榨得一干二净后，只有出卖自己的贞操来维持自己的生存的故事。小说发表后，受到广泛好评，连坚决反对无产阶级文学的横光利一也称赞备至，一跃而登上文坛。接着将《生活在

①引自小田切秀雄《昭和的作家们Ⅰ》,第 143 页,第三文明社 1979 年版。

海上的人们》发表在《改造》1926 年 11 月号上，以一种崭新的小说模式出现。叶山嘉树这两部作品，与中野重治同期发表的《黎明前再见》、《关于啄木的片断》超越过去的工人文学,达到了一定的艺术水平，将无产阶级文学推向一个新的层次，使既成文坛一改过去的偏见，不得不对无产阶级文学刮目相看。他还以名古屋水泥厂工人惨死事件为主要素材写了长篇小说《是谁杀了?》(1926）、反映船工阶级意识觉醒过程的《没有劳动者的船》(1926），以及描写水泥厂工人失足掉进机器里被搅碎混成水泥的悲惨故事的《水泥桶里的一封信》（1926）,后者成为叶山有名的短篇小说。

《生活在海上的人们》是根据自己的煤炭运输船上的劳动生活体验创作的，领导罢工的仓库工藤原、工人谈判代表的清洁工波田、水手长安井这几个人物，实际上是作者本人的分身。故事讲述来往室兰和横滨的煤炭运输船上，船员们一方面要与北海道海上严寒的大自然和恶劣的气候搏斗，一方面在恶劣的劳动条件下，无日无夜地干着繁重的劳动，还备受船长等人的种种欺压，动不动被指责为怠工，他们的生命和安全毫无保障，经常引起自发的斗争。藤原、波田读过《资本论》，逐渐有了阶级的自觉，团结水手们反对苛酷的劳动条件，向船长提出八小时劳动、星期日公休等七项要求，并领导船员们罢工。船员们从自发的斗争走向有组织的自觉斗争。奸狡的船长一面与罢工工人代表周旋，一面通知海上警署，运输船一抵达横滨港，藤原、波田便被带到警署，等待他们的就是判刑!

这部小说通过这一煤炭运输船的典型环境，集中地反映了当时日本资本主义社会的矛盾和斗争的情势，成为早期无产阶级文学的划时期的作品，对日本无产阶级文学产生积极的影响。小林多喜二的《蟹工船》就是在其直接影响下诞生

的。他在发表《生活在海上的人们》之后，先后参加了日本无产阶级艺术联盟和劳农艺术家联盟，并组织无产阶级作家俱乐部，进行有组织的无产阶级文艺运动。

以 1933～1934 年为界，在当局加紧对外侵略和对内镇压的形势下,无产阶级文学出现普遍的"转向"现象。这时期,最先在思想上"转向"的叶山,从无产阶级文学运动退下来,到饭场山间，生活在工农中，试图创造出一种有别于革命的无产阶级文学的、反映下层民众一般生活的所谓"民众文学"。《在山谷生活的人们》（1934）就是叶山在这方面的实践性的作品。它着眼于山间的自然和毫无粉饰的素朴的下层人际关系，更多地向私小说创作倾斜。事实上,他在早期的《是谁杀了?》中已具有私小说的倾向，只不过这个时候更加强化私小说的心境描写的传统罢了。此外还写了《山之幸》（1939）、《海与山》（1939）、《浊流》（1940）等。他的后期文学已经失去了他初期无产阶级文学的特色，即后期的作品完全失去了批判资本主义体制和阶级反抗的精神、力量和自觉意识。叶山在思想上"转向"后,试图在"没有一点理论的张力",只有"感情具有很大的力量"的情况下，仍然作为一个无产阶级作家来维持政治与文学上的平衡，不仅是很困难的，而且实际上也是不可能的。最后在无产阶级文学运动分裂和解体期，叶山嘉树与前田河广一郎等退出《文艺战线》,另外于 1933 年 1 月创刊《农劳文学》，对无产阶级文学理论家不信任，将他们排斥在同仁之外。

1943 年,战事愈紧,叶山离开东京,到了长野县西筑摩郡山口村务农。不久作为长野县开拓团的成员到了我国东北。1945 年"8·15"日本投降后，被遣返回国途中，因脑溢血猝死于列车上，遗体就地埋葬。

早期无产阶级文学家中，与叶山嘉树齐名的是黑岛传治（1898～1943）。叶山嘉树是工人出身，黑岛传治则是农民出身，生于濑户内海小豆岛。1914 年，他在内海实业补习学校毕业后，曾一度在酱油厂劳动。由于志向文学，于 1917 年迁到东京，一边在建筑公司任职，一边开始练习写作。在此前后，已爱读托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、契诃夫的作品，并倾倒志贺直哉、正宗白鸟的小说，从中学习他们简洁的写实手法。后来接受同乡壶井繁治的规劝，考上了近现代文学摇篮的早稻田大学预科，半工半读，并开始写诗和短文给小杂志投稿。

1919 年，作为卫生兵被征兵入伍。1921 年，一度被派遣到西伯利亚，写了战前作为文学家所写的惟一一部记录军队生活的《军队日记》，记录了作为一个最下层的士兵直面战争的现实，自己内心对军国主义的抵抗。1922 年，因患肺结核病退役，回到小豆岛的家里。1925 年，通过壶井繁治的帮助，再次到了东京，他以农村题材为主，发表了《电报》（1925），描写一个农家子弟考上中学，其父受到农村保守势力的压力，打电报给儿子让他退学回乡的故事；《两分硬币》（1926）讲述一个贫家的母亲为了省两分钱，买了一根不够长的陀螺绳给她的六岁儿子藤二，藤二以为绳子能抻长，便将短绳捆在牛栅的柱子上拼命地拉，绳断人倒，被牛踏死的悲剧。尤其是描写贫农养猪,苦心经营,却受到地主严酷剥削故事的《猪群》（1926）的问世，赢得广泛的好评，黑岛也被推荐为《文艺战线》的同仁而登上文坛。他的《猪群》,与长冢节的《土》齐名,成为最优秀的农民文学，黑岛逐渐巩固他的作家的地位。

此时他加入劳农艺术家联盟（“文艺战线”派），根据军队的生活体验,写了《雪橇》（1927）、《雪原西伯利亚》（1927）、《盘旋的鸦群》（1928）等，构成他的重要的反战小说系列。

《雪橇》的主人公——两个被驱赴西伯利亚的日本士兵，目睹自己的军队残杀普通俄国老百姓，产生厌战情绪，在一次全队乘雪橇的讨伐中带头拒绝执行少校的命令，被少校当场击毙。雪橇驭手俄国人目睹少校的残忍，就独自驾驭雪橇逃遁了。最后留在茫茫雪原上的日本士兵将枪口对准少校。《雪原西伯利亚》的主人公也是两个被派遣到西伯利亚的士兵，他们也遇到了像《雪橇》那两个主人公在雪原西伯利亚死于非命的命运，所不同的是：这两个士兵是由于未能随大队调回国内，继续留在西伯利亚负责训练新兵，产生了苦恼，以打兔为乐，误进深山，被俄国游击队击毙，他们的头头给上级写报告时却隐瞒了他们被打死的真正原因。

《盘旋的鸦群》描写一中队的士兵奉大队长的强令，在进军西伯利亚途中迷路，全队倒毙在茫茫的雪原上。翌年春天来临，冰雪溶解，遍地现出中队士兵的尸体。上空盘旋着一群黑鸦鸦的乌鸦。作者以叙事的结构，简洁的文体，现实主义的表现方法，描写了一队日本侵略军的悲惨下场。并且通过这种结构和描写，实现了在文学上表现对战争的憎恨和反战的意志。它成为日本现代文学史上屈指可数的反战文学的最高杰作之一。

从这里可以看出，黑岛传治创作反战文学是有着明确的目的意识的,正如他在《反战文学论》（1929）一文中特别强调的：无产阶级的反战文学与资产阶级的反战文学存在根本的不同，无产阶级的反战文学是要揭露资本主义是战争的元凶，而对为了解放和革命的战争是持肯定的态度的。资产阶级的反战文学则是从个人的感情，或从战争给人类带来的悲惨表示人道主义愤慨的立场出发，而不探求产生战争的原因而反对一切战争。正是从这点出发，他在反战文学中对俄国的革

命抱有深切的同情。

继《盘旋的鸦群》之后，他写了惟一一部长篇的反战小说《武装的市街》(1930)，它以 1928 年日本出兵山东为背景，描写一家日本人经营的火柴厂将中国工人当做俘虏来奴役。有觉悟的中国工人发动罢工。厂长利用个别奉迎自己的中国工人，来拷问罢工的领导者。工厂的管理人员中只有猪川干太郎一人同情中国人。同时日本人出售武器和鸦片给中国人，制造战乱、饥饿和死亡。中国军队迫近济南，日军以保护日本侨民为借口，将军队开进济南市内，对中国人残酷镇压的同时，并对同情中国人的日本人包括日本士兵加以屠杀。作家通过这个故事，不仅直接揭露了日本资产阶级及其统治者在经济、军事方面对中国的侵略，而且还披露了欧美诸国用不同的手段对中国人的剥削和压迫，同时表达了对受剥削和压迫的中国人民深切的同情。所以当时小说发行时即被没收，战后再版时，被美占领当局勒令删除有关欧美诸国对中国人剥削和压迫的描写。直至 1970 年这部书才得以完整的面貌与读者见面。

可以说"文艺战线"时期，是黑岛传治文学生涯中最充实的多产的时期。他在创作的全盛期，与叶山嘉树、小林多喜二、中野重治、德永直、宫本百合子、佐多稻子、平林泰子等一起，成为无产阶级文学运动全盛期的代表作家之一。但是，黑岛以短篇小说见长，且他的 60 余篇短篇小说，大体分两个系列，一个是以西伯利亚军队生活体验为基础的反战文学系列，一个是以小豆岛农村生活为素材的农民文学系列。这有异于当时以批判资本主义体制和阶级反抗为主题的无产阶级文学的主流，构建了自己独特的无产阶级文学。

黑岛由于对劳农艺术家联盟一再分裂不满，于 1930 年

11 月退出联盟,参加全日本无产者艺术联盟(“纳普”)所属的日本无产阶级作家同盟，不久被选为中央委员，写了《国境》(1931)等。他参加了无产阶级作家同盟之后，肺结核病病情加重，又回到故乡小豆岛。这段时期，即从 1932 年开始,当局对无产阶级文学艺术运动加强镇压，无产阶级文学运动内部出现了“转向”风潮。加上受到左右两方面的攻击，即一方面由于他没有跟随当时以批判资本主义体制和阶级反抗为主题的无产阶级文学的主流而受到宫本显治的指责，说他是无产阶级文学的“落后者”；另一方面右翼则指责他是“卖国贼”。黑岛病重期间，面对这多重打击，感到失望，几乎绝笔。他在战争最激烈的 1943 年病故。黑岛晚年蛰居乡间所写的日记，他的遗孀在战事吃紧时将之付诸一炬。据小田切秀雄分析，他的遗孀之所以这样做，是因为其夫过去曾被人指责为“卖国贼”，保存其夫的日记有一种恐怖感①。由此可见，黑岛传治晚年仍保持其一贯的反战立场。

第二节
中野重治

不仅在日本无产阶级文学史上，而且也是在现代日本文学史上的优秀作家之一的中野重治（1902～1979),被小田切秀雄认为“从最严格的意义上说，是在美和艺术方面足以代表昭和半个世纪的文学的作家之一”。小田切秀雄之所以这样评价，乃是因为“与小林多喜二一起代表日本无产阶级文学运动及其艺术成就的中野，正是在艺术的实质上代表现代文学

①小田切秀雄《昭和的作家们 I》,第 165 页,第三文明社 1979 年版。

中的社会主义文学方面。成为现代文学骨干的作家之一”①。

集诗人、小说家、评论家于一身的中野重治，生于福井县板井郡高椋村自耕兼小地主家庭。在金泽第四高等学校就读期间，结识室生犀星等，开始习诗。1925 年，入东京大学德国文学系，在校期间先通过林房雄参加了“新人会”，后与林房雄、久板荣二郎、鹿地亘等人在东大内成立社会文艺研究会（即后来的马克思主义艺术研究会），开始接触革命运动。这时期，中野积极参加声援 1926 年共同印刷厂的工人斗争，同时与洼川鹤次郎、堀辰雄、西泽隆二等创办诗刊《驴马》。这一年,他写了《黎明前再见》、《歌》等优秀的诗歌,成为初期现代诗的代表作，在文学的道路上作为诗人起步，其后转向小说创作和评论。有关中野重治的诗歌业绩将另章论述。

中野重治作为评论家、小说家活跃在文坛上，是发表了评论《表现在乡土望景诗上的愤怒》（1926）和短篇小说《少年》（1927）之后的事。中野在《表现在乡土望景诗上的愤怒》一文中，已经提出在美意识、伦理意识和感受性方面正当地继承和超越近代文学的必要性与可能性。1927 年，中野参加了日本无产阶级艺术联盟，这成为他在无产阶级文学运动内部围绕政治与文学的论争中，思考自身内部在政治与文学的紧张对立中，如何通过两者的融合，构筑文学之美的开端，并且在这个基础上开展评论活动。他站在无产阶级文学运动的第一线上，最先受福本主义的影响，支持过鹿地亘的“艺术是革命的喇叭”论,后来与藏原惟人围绕“艺术大众化”、“政治价值与艺术价值”的论争,发表了《逐渐结晶的小市民性》、《所谓大众化论的错误》、《艺术没有什么政治的价值》,从提倡“确立作为艺

①小田切秀雄《昭和的作家们 I》第 39～40页第三文明社 1979 年版。

术的无产阶级艺术”到主张“艺术是没有政治价值的，艺术评价的轴心就惟有艺术的价值”，以反驳当时流行于无产阶级文学运动内部的政治主义的倾向，并且在政治与艺术两者的摆渡中，寻求统一；在坚持革命的立场与执著艺术美之间内在的紧张对立中，寻找自己的定位，形成和发展自己文学的美与艺术个性。尤其是在“艺术上的政治优先”的思想冲击着无产阶级文学运动的当时，中野坚持艺术价值的信念，对于推动无产阶级文学在艺术上的进步起到了很大的作用。中野这种信念,在《初春的风》、《阿铁的故事》、《停车场》（1929）、《砂糖的故事》（1930）等作品里得到充分的体现。

《初春的风》被认为是“纳普时代”的无产阶级文学代表作，它与小林多喜二的《1928 年 3 月 15 日》一样，都是以“3·15 事件”为题材，所不同的是，中野只从一个侧面描写大镇压共产党的事件，即写了一对父母带着婴儿被投入狱中，受到折磨，婴儿发病，在警方监视下，让父亲带着妻儿回家为婴儿治病。婴儿不治死亡。父亲重新被收监。母亲在亲友帮助下，埋葬了死婴，又投入了革命工作中。强劲的风吹进了她独居的屋里，这是初春的风。连日来沙尘和煤烟席卷东京的天空。母亲在风涛声中想起自己死去的婴儿，变得像罂粟一般的小。她在给狱中丈夫的信中最后的一行写道：“我们是活在侮辱中。”

中野这个时期的另一部重要作品是《阿铁的故事》，阿铁的故事是从阿铁和贫农们围绕修水渠和村会问题，与川田地主展开斗争开始，到老铁一家受地主压迫和剥削，最后被撵出村子，为此，哥哥被气死，母亲上吊身亡，父亲沦落北国故去，活下来的阿铁，决心要将母亲上吊用的绳子，套在害死自己一家亲人的川田地主的脖颈上！

这两部作品的最终目的，是要探讨天皇制下日本社会的深刻矛盾，以及在民众中发掘新的人性，在思想性和艺术性上达到了较完美的统一。

1931年“9·18事变”以后，日本军国主义当局对外一步步扩大对中国的侵略，在对内不断加强对革命运动的镇压的形势下，日本共产党被迫转入地下。这时候，中野参加了地下党。翌年即1932年被捕入狱约两年，在当局暴力强制他退出共产主义运动之下，他承认了自己是共产党员的事实，也就是当时的所谓“转向”问题。中野出狱后，父亲规劝他不要再写作，他表示仍想写下去。在苦恼之余，写下了《第一章》（1934）、《一个小记录》（1934）、《不写小说的小说家》（1934）等，展现了自己的苦恼心路历程，并表示“他相信和感到人屈服的丑陋”(《不写小说的小说家》),抱着一种“转向”的屈辱感，从自身的伦理问题、作为作家的生活态度问题出发，检讨了转向的问题。他在《论“关于文学工作者”》（1935）一文中写下了这样的名句：

作家要通过文学作品进行自我批评，日本革命运动内部也需要传统的革命性批判。

这说明中野充分认识到要解决作为当时无产阶级革命运动普遍存在的“转向”问题,除了自身的革命批判之外,革命运动本身也必须进行革命性批判。为此中野与宫本百合子一起站在最前列，努力重建解体中的无产阶级文学运动。同时，他没有停止过对战争的抵抗——尽管不能公开表达，却用自己的方式拒绝协助军国主义。比如他“转向”后所写的《农村的家》（1935）、《歌别》（1935）、《空想家与电影剧本》（1935）等，以

纤细的感受性和独自的美意识，写了作家“ 转向”后的忧郁的青春时代，并表示要抛掉自我的哀伤与怜恤，继续自己的追求，暗示了自己不脱离革命运动。尤其是在《歌别》中表达了“ 要不断对抗凶暴的东西”。也就是说，要继续对抗凶暴的军国主义。这些自传小说以《歌别》汇集出版单行本时，作者在序文中强调：“ 这些作品不是我是写不出来的。其他作家没有写过这样的东西。然而我写了”，强烈地表现了作家的思想个性和艺术个性。这成为其后中野在战争期间在思想和艺术上抵抗战争的起点。

当《文学界》自我否定近代文学,屈从法西斯主义,在小林秀雄、林房雄等为了顺应体制，试图将个人主义的文学意识转向超国家主义的传统主义的时候，他写了《闰 2 月 29 日》（1936）、《痛烈地》（1936）、《对一般事物的诅咒》（1936）等一系列文章进行尖锐的批评。因此，1937 年日本帝国主义发动全面侵华战争、确立了战时体制以后，当局剥夺了他写作的权利。当时的内务省警保局禁止执笔的对象中，文学家只有站在抵抗军国主义最前列的中野重治和宫本百合子两人。1941 年日本发动太平洋战争以后，他们两人更遭特高的检举和警视厅的调查。这时，他在《斋藤茂吉笔记》（1941）中赞美斋藤茂吉的优秀短歌的同时，还有意识地借助对这个人物在战争年代没有拒绝当局让他写宣扬战争的歌的要求的描述，在字里行间隐约地透露出了对万事强调日本精神的战争宣传的反感，以及对人性自觉的再评价，显示了作家在艺术上对时势的独特的抵抗。

中野重治在文学上的成就，不仅体现在主题的革命性上，而且还表现在语言文体的革新上，即他采用感觉性的语言与抽象性的语言的结合方法，构建他所一贯追求的“ 内容充实的

文体"(《与雄辩调和美文调相反的东西》),完成他的革命艺术的创造。正如加藤周一评价时写道:" 对马克思主义文学作出贡献，但不仅涉及题材的范围问题的、作为诗人起步的中野重治，运用了对语言的敏感性，把抽象的概念编织到语言里，创造出独特的分析性文体和修辞法，执拗地紧迫朝向目标。（中略）用带比喻性的说法来说，他的文章中把思想和感觉结合在一起。"加藤还就中野取得文学成就的个人的条件分析道": 诗人恐怕是通过马克思主义了解了社会科学和尊重事实的，是为了弄清事实的相互关系，才了解抽象概念的框架的吧。为了让这种社会科学不仅是作为理解现实的工具，且要能成为革变现实的工具，还有与此相关的，为了让文学实现本来所形成的作用，诗人必须让诗人的主观和感受性、爱情和愤怒在彻底的事实的追求中一贯地坚持下来。叙述事实固然如此，连了解事实也往往意味着要同权力当局对立，他就是在这种状况下生活的。对于中野重治的情况来说，如果没有马克思主义，恐怕也就没有他的文章。从这个意义上说，马克思主义造就了日本语散文的一种典型"[①]。

可以说，在无产阶级作家中，中野重治在文学上最充分显示其艺术的个性，同时也最大限度地反映了时代的基本要求。所以他的艺术个性又具有普遍性，成为超越时代、阶级在现代日本文学史上得到广泛的认同。

①加藤周一《日本文学史序说》(中译本),第 406～407 页,开明出版社 1995 年版。

第三节
德永直、宫本百合子

在无产阶级文学运动中，作为工人出身的作家，占据着重要位置的是德永直(1899～1958)。德永直出生于熊本县饱托郡花园村的贫农家庭。由于家境贫寒，德永小学未毕业就辍学，12岁就到当地印刷厂当学徒工，还在地方报纸、烟草专卖局、发电厂当过工人。同时上夜校中学班，开始接触工人运动和对文学产生了兴趣。1920年，参加了当地新人会支部，结识了当时在熊本第五高等学校就读的林房雄。1922年失业后，只身到了东京，在共同印刷厂的前身博文馆印刷所当排字工人，参加了出版从业员工会并担任博文馆印刷所支部负责人,开始习作,在工会刊物上发表。其中《马》(1925)通过一对小兄弟驾马车从乡村运鲜鱼到市镇，途中遇滂沱大雨，人马在泥泞中奋进的故事，展开了人与马之间的共患难的感情波澜，劳动人民朴素生活中的欢乐与悲哀，深为动人。

1926年，德永直作为共同印刷厂工会干部之一，领导三千工人坚持了近两个半月的大罢工，结果罢工失败，德永直和几百名工人被厂方解雇。两年后，德永直以这次大罢工的体验为题材创作了长篇处女作《没有太阳的街》，在林房雄指点下,进行了多次重大的修改后,于《战旗》1929年4月号上开始连载,与同一期《战旗》上刊登的小林多喜二的中篇小说《蟹工船》,获得了很高的评价,被认为是无产阶级文学的双璧,具有纪念碑意义的作品。德永直也一举成为无产阶级文学的新进作家,参加了全日本无产者艺术联盟("纳普"),投身于无产阶级文学运动。

《没有太阳的街》的故事是：拥有三千工人的大同印刷厂，劳资双方围绕解雇左翼工人而发生纠纷，形成对立尖锐化，工会便发动和领导全厂工人进行大罢工。生活在没有太阳的隧道似的简陋屋子里的工人，靠着叫卖来苦苦维持罢工后的生活。女工高枝不顾身边有一个患病的父亲要靠她的劳动来维持生计，也毅然加入了罢工的行列。罢工旷日持久，工人采取占领工厂，破坏机器，并袭击给大同印刷厂供应纸张的王子纸厂等行动，受到军警的镇压。工会分裂，还出了叛徒，结果罢工团会议接受了资方解雇工人的条件。可是，青年工人表示要继续坚持高举战斗的旗帜，揭示了罢工失败是暂时的，工人的斗争终将获得最后的胜利。作家艺术地再现了当时的典型环境。

在这部作品里，作者运用了工农大众所易于接受的通俗易懂的形式，切入一个个日常生活的镜头，比如高枝在罢工斗争中，与领导工会的萩村暗自相恋，并一度被捕。高枝的妹妹加代与萩村的同伴宫地相爱，并有了身孕，宫地由于暗杀厂长大川未遂被捕入狱，加代也被检举，最后流产死去等等斗争与爱情的生活情节，更具生活气息和艺术魅力。

藏原惟人对这部小说给予很高的评价，他说：“这部小说第一次以宏伟的规模，生动地写出了工厂工人的生活与斗争，创造了为广大人民群众所容易接受的通俗易懂的形式”（德永直著《走向战斗行列之路》解说)。也就是说,这部小说达到了典型性与通俗性的完美统一。

《没有太阳的街》与叶山嘉树的《生活在海上的人们》、小林多喜二的《蟹工船》为无产阶级文学在日本现代文学史上占有重要的一页。接着，德永直还写了续篇《失业城市东京》（1930），反映了罢工失败后失业工人的生活和斗争。

1932 年，苏联文学界纠正“拉普”的“辩证唯物论的创作方法”的错误，提出“社会主义现实主义”的创作方法，日本无产阶级文学运动试图将这个创作方法照搬过来。德永直最先就这个问题发表了《创作方法上的新转变》（1933）,批判了日本无产阶级文学实行这个“社会主义现实主义”和唯物辩证法的创作方法。他指出：第一，“辩证唯物论的创作方法”是主观论和观念论；第二，“社会主义现实主义”是切合苏联社会主义社会的大众生活的实际。但日本与苏联的这个大众生活的客观现实不同，必须采取与之相适应的创作方法；第三，日本无产阶级文学必须从“无产阶级现实主义”出发。

这篇文章发表之后，引起无产阶级文学运动内部就“社会主义现实主义”创作方法问题进行大讨论。虽然对“社会主义现实主义”的创作方法问题未能达到一致的认识，仍有一些重大的理论问题来不及深入讨论和进一步解决，“纳普”解散时仍强调要遵从这一创作方法。但是德永直的文章对于推动和解决“辩证唯物论的创作方法”的错误是起到关键性的作用的。

在坚持“无产阶级现实主义”的创作方法下，德永直写了《我的黎明期》（1934）、《枯冬》（1934）、《八 年制》（1937）、《劳动的一家》（1938）等作品，从不同角度反映了贫苦民众的现实生活问题。同时于 1934 年创刊《文学评论》,试图以此杂志为中心的新的运动形态继续文学活动。这期间，他认真研究日本和世界文学的遗产，尤其是研究德田秋声、高尔基等反映下层小人物的贫苦生活的作品，吸取它们的精神力量和艺术力量。但是，随着日本进一步扩大侵略战争，他在写了《把火撩亮的人》（1943），通过印刷工人的生活艰苦，间接地表示了对战争的一种消极的抵抗之后，就屈于战争期间军国主义的重压，主

动宣布《没有太阳的街》绝版,作为"转向"作家,只写一些反映庶民生活的作品。

宫本百合子(1899～1951)出生于东京一个接受西方教育的知识分子家庭，原姓中条。小时候，每年的学校假期，都到祖母所在的福岛县农村的家度过，所以她在御茶水女中就读期间,11岁开始习作小说时，就取材于农村，同时开始广泛阅读日本和外国文学。尤其是热衷于俄国文学，托尔斯泰的人道主义精神对当时少女的她影响最大。根据她自编年谱记载:"托尔斯泰最终捕捉了自己。"1916年，入日本女子大学英文系预科不久，就埋头于继续完成她在入学前已着手创作的《贫穷的人们》。完稿后,经坪内逍遥推荐,作为处女作在《中央公论》1916年9月号上发表，从此退学，开始作家的生涯。

《贫穷的人们》完全以作者自己在农村的观察和体验写就的,故事叙述女主人公"我"是"东京小姐",暑期来到离东京100多里地的福岛县农村，住在地主的祖母家，目睹村里贫苦农民的不幸，本想助一臂之力，但善意没有获得善果，贫农并未因为有了她那份同情而生活有所好转。"我"反省自己的慈善行为是否含有虚荣心和自己的能力有限。这是采用传统的私小说形式，表现了一种托尔斯泰式的人道主义精神。17岁少女写出这样一部作品，受到文坛的极大关注和社会的强烈反响。她继续写了《神官》(1917)、《一根幼芽》(1918)、《三郎爷》(1918)等，仍将人道主义的同情，倾注在封建资本主义社会的下层民众特别是贫苦农民的现实生活上。这时期，正是人道主义文学与浪漫主义和新浪漫主义一起占据日本文坛的年代，百合子以其进步的人道主义文学，奠定了她在现代文学史上所占的地位。

已经成为知名作家的中条百合子，1918年随父赴美,

作为旁听生就读于纽约哥伦比亚大学。这期间与一个东方语言研究者结婚，后来由于家庭的反对和与丈夫的年龄、阅历和气质的不同而发生婚变，与女友汤浅芳子一起生活。她在年谱中写道：“ 这一年开始大约四年左右，是我的泥潭时代。打算脱离小市民的排他的双亲家庭，可是环顾了四周之后，自己和对方陷入的仍然是狭隘的、人的燃烧不足的家庭中。自己像栅栏里的野兽般的苦恼。让对方也苦恼。”

她以这段婚姻家庭生活体验创作的长篇自传体小说《伸子》（1924～1926）,描写一个不到 20 岁的女作家佐佐伸子随父到纽约上大学，与同校的一个比自己年长 15 岁的研究古代东方语的佃一郎相识、相恋而结婚。两人回国后，伸子的母亲不赞成这桩婚事。伸子坚持自己自由选择的婚姻，与双亲发生了冲突。后来由于在对待人生的态度问题上与丈夫不同而产生的矛盾，面临日本的“ 家”的生活的双重压力。直至关东大地震之后，两人的思想鸿沟更难以弥合，伸子认识了性情相投的女友吉见素子，便决定离开夫家，与素子共同生活。

女作家通过描写伸子这一段从恋爱、结婚到离婚的生活，以及市民的家庭生活的矛盾，揭示日本的封建家族制度和现代女性的现实存在的问题，反映了当时妇女在精神上、经济上的独立成长的要求和过程。她还以类似的题材写了中篇小说《一枝花》（1927）。这两部作品都具有现实主义的性格。

中条百合子开始写作《伸子》至完成的前后三年间，无产阶级文学出现了细井和喜藏的《女工哀史》、藤森成吉的《茂左卫门受磔刑》、叶山嘉树的《生活在海上的人们》等先驱之作，促进了无产阶级文学运动的高涨。当时作为写实主义作家的百合子，虽然没有失去对周围事物关心的热情，但是对充满矛盾的现实社会却仅依靠直感的观察，而未能做到客观地把握，

所以对于当时无产阶级文学运动的本质和意义还不十分理解。同样，无产阶级作家和评论家对她的作品也不认同。百合子在自作解说中也记述了这段经历：“当时我不理解无产派文学运动的本质。（中略）对无产派来说，我和我的作品等于不存在”。“当时无产派文学的作品都不是描写各自作家的生活，而是就贫穷问题，描写自然发生的对社会罪恶和资本家的憎恨。归根结蒂，他们许多人没有描写迄今那种生活在富裕阶级的文士身边的小说”，因此“当时无产阶级文学方面似乎完全无视《伸子》这部作品”。

在另一方面,经过历史的检验,《伸子》在文学史上受到了很高的评价。小田切秀雄认为“《伸子》是日本近代文学的古典”，它与夏目漱石的《路边草》、岛崎藤村的《黎明前》、志贺直哉的《暗夜行路》、田山花袋的《乡村教师》、德田秋声的《缩影》一起，应该是可数的代表日本近代文学最光辉的古典之一”①。

中条百合子从进步的人道主义、写实主义文学走向无产阶级文学的重大契机，是与汤浅芳子一起于 1927 年赴苏联，至 1930 年旅居苏联 3 年，期间访问过西欧，了解了苏联社会主义的社会现实，学习了历史唯物论，掌握了先进的哲学思想，认识到产生社会矛盾的根本原因和解决这些矛盾的方法，这对于她的思想转变，产生了决定性的影响。 1930 年 11 月，她回国后，正是日本无产阶级文学运动的大发展时期，小林多喜二的《蟹工船》、德永直的《没有太阳的街》、中野重治的《阿铁的故事》、黑岛传治的《武装的市街》等优秀作品，给她带来很大的启迪。于是她不久便参加了日本无产阶级作家同盟，

①小田切秀雄《明治·大正的作家们 II》,第 347 页,第三文明社 1978 年版。

走上无产阶级作家的战斗道路。

约一年后，百合子加入了日本共产党，与从事地下活动的宫本显治结婚，改姓宫本，开始了新的人生道路。1931年,日本帝国主义发动9·18事变”后，宫本百合子一直采取坚定的反对日本帝国主义侵略战争的立场。1932～1933年，当无产阶级革命运动及文学运动遭到当局残酷镇压时，小林多喜二被杀害、宫本显治等许多人被捕入狱，宫本百合子也多次被检举或投入监狱，并且与中野重治一起几度被勒令停止执笔。在无产阶级文学运动处在低潮，运动内部出现一股失败主义的情绪时，作为无产阶级文学运动的领导人之一的百合子在遭到敌人不断迫害，忠贞不屈，始终坚守党的秘密。这期间，她还强忍自己疾病缠身、与父母死别和与入狱长达12年的丈夫生离的痛苦，在敌人稍稍放松的时刻，努力以无产阶级的观点,写下了短篇小说《1932年春》（1932～1933)、《小祝一家》（1934)、《乳房》（1935)、《杉垣》（1939)、《三月的第四个星期日》（1940),以及评论、随笔《为了前进》（1933)、《越冬的蓓蕾》（1934)、《向巴尔扎克学习什么》（1935）等，或表现了强烈的抵抗意志，或对“转向文学”严厉的批评，充满了不屈于时势的强烈批判精神。这些作品，标志着百合子作为无产阶级作家的成熟与稳定。就是战争后期最艰难的岁月，百合子也一直为坚持这个运动的革命方向而不懈战斗。

第四节
佐多稻子、平林泰子

当时无产阶级文学派的女作家，人材辈出，除了宫本百合子以外，活跃在无产阶级文学运动第一线上的主要女作家还

有佐多稻子、平林泰子等。

以无产阶级文学的短篇杰作《牛奶糖厂的女童工》（1928）而登上文坛的佐多稻子（1904～），一直活跃在现代文学的第一线。佐多稻子由于家贫，小学五年级便辍学，到过牛奶糖工厂、面铺、书店做工。曾与一阔少结婚，不到一年便婚变，产生厌世思想，多次自杀未遂。其后在咖啡店做工的她，开始习诗，发表了第一篇诗作《灯》（1922）。她歌唱道：

啊！
谁能在我的心中，
点燃光明的灯。
我虽曾喜欢暗淡，
但在今天的一派死寂中，
却渴望燃起一盏光明的灯。

这首17岁少女的诗，吐露了她在艰苦的生活中对光明未来的渴求。于1926年，佐多稻子与《驴马》杂志同仁中野重治、西泽隆二、洼川鹤次郎等邂逅后，在他们的帮助下，改变了她的人生观。同年与作为文艺批评家的洼川鹤次郎结婚。这时，中野、西泽、洼川已成为无产阶级文学运动的重要成员。在他们的激励下，稻子开始学习马克思主义理论和写作，她的处女作《牛奶糖厂的女童工》就是在这种情况下问世。这篇以洼川稻子名义发表的小说，以当时她的生活体验为基础，以现实主义的手法，质朴的文笔，真实而生动地描写了女童工弘子在牛奶糖工厂极坏的条件下劳动而坚毅地生活的故事，揭示了童工的非人待遇和社会的矛盾现象。接着她发表了《烟厂女工》（1929），描写女工阿园与丈夫在同一烟厂劳动，从担心

丈夫从事革命工作会打乱他们的"太平"日子,到丈夫被捕后,通过严酷的阶级斗争的磨练,逐渐觉醒的故事。这两篇小说,决定了她其后作为作家的创作基本方向,自此她加入了无产阶级文学运动的行列。

佐多稻子从事创作之初,最先受到中野重治、洼川鹤次郎的敏锐的美意识和政治意识的影响,坚持自己对下层现实生活的体验,避免了当时无产阶级文学运动容易出现的政治主义倾向,实现了人民与文学的新的关系。当时佐多的代表作《干部女工的泪》(1931)、《祈祷》(1931)、《小干部》(1931)、《应该做什么》(1932)、《恐怖》(1934)等五部曲,都是剪裁于东京龟户纺织厂工人罢工斗争生活的一角,生动地描写了女工八重子、妙子等在阶级的自觉和行动中的成长,以及她们所表现出来的自立、意志和活力。同时作者通过这些人物,交织着作者对压迫者的恨和对受压迫者的爱。

1932 年,洼川鹤次郎与中野重治、藏原惟人、壶井繁治等被逮捕后,她在经济上支撑着一家的生活,并在政治上不断进步,秘密参加日本共产党,自觉地成长为一位无产阶级的革命文艺战士。她的这段个人成长经历,在战后发表的长篇小说《齿轮》(1958~1959)得到了反映。

在这一时期的创作中,佐多稻子坚持革命现实主义的创作方向,抱着对女工们的深刻的理解和同情,从她们的日常的劳动生活中,捕捉具有深刻社会意义的主题,并用朴素而富有艺术力的语言,塑造了一个个血肉丰满的典型艺术形象。

她入党三年后,即 1935 年前后,随着时局的恶化,在反动政治的重压下,她回到了日常的生活,与保释出狱的洼川产生了纠葛,精神上受到很大的打击。她的《红花》(1936)、《灰色的下午》(1959)就记录了这段时期夫妻结合抱有信念开始新

的生活，却又备尝旧式夫妻生活的苦恼，乃至产生危机，以及她在政治上一步步落伍，甚至"转向"那种个人失败的痛苦，并在文学上试图坚持艺术的真实的可能性。

1945年，佐多稻子终于与鹤次郎离异，拥抱着双重的阴影迎来了战后。

在无产阶级女作家中，拥有毫不逊色于占据文坛主导地位的男作家的才能的人为数不多。佐多稻子是她们中的少数人之一。足与佐多稻子并列站在同一位置上的，是平林泰子（1905～1972）。平林幼少时代，家道中落，12岁上就开始农耕，还当过报话员、店员、女招待等，生活的艰辛和劳苦，养成她坚强和逆反的性格。她自小爱好俄罗斯文学和北欧文学，发表习作《没落的宗谱》（1919），纪录了本人一家没落的过程。在女子高中就读时，倾倒国木田独步和志贺直哉的作品，接受堺利彦的影响，参加早期的无政府主义社会主义运动。关东大地震后，她遭到当局逮捕，当局以她离开东京为条件，释放她出狱。她被迫与无政府主义者山本虎三一起逃亡到中国东北和朝鲜，过着同居的生活。在大连，被扣上"不敬罪"之名遭拘捕。她在医疗室里产下一女婴，女婴一周就夭折了。

1924年回国，平林先后与三个男子同居，她自己也戏称自己"遍历男性"，是个"恶魔"。1927年，与《文艺战线》的编辑同仁小堀甚二结婚，以及结识壶井繁治、壶井荣之后，开始接触马克思主义，并参加了《文艺战线》。在《文艺战线》上发表了短篇处女作《医疗室》（1927），以第一人称"我"讲述日本帝国主义侵占中国东北所发生的一个故事：女主人公"我"的丈夫是个无政府主义者，他在中国东北爆破铁路的计划失败后，怀有身孕的当女佣的"我"，作为同谋犯也一起被捕。临产的"我"因患严重营养不良症被送进一间营利的医疗室，仍

到严密的监视。“我”产生一种逆反心理，提高了阶级思想觉悟。产后，新生婴儿夭折，“我”拖着衰弱之身重被投入狱中。实际上，这个故事落下了作家自身遭遇的投影，流露了自己对殖民统治秩序的不满与绝望的抗争。《医疗室》问世后，得到文坛的肯定评价。她接着写了《晚风》（1928）、《敷设列车》（1929）等，平林泰子作为无产阶级女作家加入与“纳普”对立的劳农艺术家联盟——《文艺战线》派。

在无产阶级文学退潮期,她退出文战派,但对“转向”现象则保持“静静地思考”(《花子的结婚及其他》序,1933）的立场，而对德永直的《文学评论》的运动形态采取一种保持一定距离的合作态度。这时期，她发表了一些描写青年男女革命家的痴情纠葛的作品。其中《他和妻子》（1936）叙述了夫妻间性格不合给爱情生活带来苦涩的故事，实际上是女作家本人爱情与婚姻生活的写照。1937年，日本帝国主义发动侵华战争后发生的人民阵线事件中，与其夫小堀甚二一起被捕，在狱中患重病。出狱之后，她搁笔保持沉默，在贫病交迫下生活。

战后，平林泰子写了短篇小说《一人行》（1946）、《这样的女人》（1946）、《我活着》（1954）等，以自己在战争期间的经历作为素材,主人公用第一人称“我”的形式,来叙说自己参加左翼运动以后的逃亡、入狱的遭遇，与疾病作斗争，以及自己面对这些遭遇的孤独中，一边与死神搏斗，一边燃起强烈的求生欲望的故事。她在《一人行》中就用凄厉的语言呐喊:“患病的人也应有治病的权利！”表现对生的意志和努力的追求。

战后不久，她虽然也表示过要重建战前的无产阶级文学运动，但当承传战前无产阶级文学运动传统的民主主义运动兴起后，她又以该运动由旧“纳普”派主导为由而加以拒绝参加。她在自编年谱中这样写道：“对过去的无产阶级文学运动

反省的结果，得出一个结论，战争结束就到东京。到了东京后，我考虑了新文学运动的方案，就是集结没有协助过战争的文学家，首先批判和反省协助过战争的作家的内在过程，然后着手重建文学。然而前共产党派系且协助过侵略战争的人们结集起来，提倡尽早建立包括全体文学家在内的新日本文学会。因此，自己的方案失去了出台的机会，感到失望，就埋头写作了。”她在《战后我的路》（1956）,也表述了同样的意思。

平林泰子由不信任日本共产党而转向与日本社会党合作推动战后的日本妇女运动。这时她发表了描写三教九流社会现实的《地底的歌》（1948）等。朝鲜战争爆发后，平林泰子彻底背叛她的原来的信仰，走上反共主义的道路。最后留下了暴露性地“悔悟”自己陷入感情纠葛的前半生的《沙漠的花》（1955～1957）,她自己也淡出文坛,像被“沙漠”埋没了似的为历史所淘汰了。

第五节
同路人作家野上弥生子等

“同路人作家”，是一个特定的文学历史时期的概念。即在无产阶级文学运动中，出现了一批作家，没有在组织上参加这一运动而团结在其周围，与无产阶级作家携手合作推进这一运动，但他们又不是同盟者，故通称为同路人作家。

宫本显治在《同路人作家》一文就这个概念解释说：无产阶级文学在阶级斗争中锤炼着新的文学性，而同路人作家则试图在扩大他们向来的文学性即资产阶级的现实主义的基础上，广泛地吸收新的社会现实。在无产阶级看来，作家的阶级感情的组织性是第一命题，其文学性只有在与其艺术的组织

性的连贯中才能获得。在一般的同路人作家中，作为生活组织者的文学，有时即使对理论感兴趣，但不表现在创作实践上。”

同路人作家主要有野上弥生子、广津和郎、林芙美子等，他们为现代文学的进步作出积极的贡献。

野上弥生子(1885～1995),原名八重子,出身于大分县北海部郡臼杵町的经营酿酒业的中产阶级家庭。小学受国文老师的影响，对日本古典文学产生了兴趣。16岁到东京，经明治女校，进入第一高等学校就读。这时她师从夏目漱石，受到漱石的道德观和社会观，以及正冈子规的精细观察和坚实结构的写生文的影响，根据从祖母听来的双亲的姻缘，写了《缘分》(1907)。这个短篇小说经由夏目漱石推荐，在高滨虚子主持的《杜鹃》上发表，它成为弥生子走文学道路的起步。接着写了中短篇《紫苑》(1908)、《通过墓地》(1909)、《饲犬》(1910)、《木偶》(1910)等,以虚实结合的手法,知性的思索,描写中产阶级家庭平和生活中的喜悦、忧愁和悲哀。

她于1911年参加妇女运动活动家平冢雷鸟创办的《青踏》杂志，为振兴妇女文学而努力。但她不习惯“青踏派”那种“自我放射”的喧嚣作风,很快就退出《青踏》,开辟自己的独自境地,写了《新的生命》(1914)、《已经五岁的儿子》(1914)、《母亲的通信》(1919)等，以自己生养三个孩子的母亲的体验，从母爱的立场出发，纪录了爱儿的生态和心理，表现了伟大的母爱的思想。这些作品具有私小说的性质。

大正期近代戏剧勃兴之际，她创作了剧本《放火杀人犯》(1916)、《灵魂的婴儿》(1918)，通过爱情的三角关系造成的家庭悲剧，揭示了社会的虚伪性。她还写了取材于谣曲的《藤户》(1920)等。同时发表了历史小说《大石良雄》(1926),描写

赤穗浪人的复仇故事。

弥生子发表了短篇小说《海神号》（1922）之后，显示了作家初具批判社会的眼光，为作家下一步创作的飞跃打下了基础。小说通过渔夫的艰辛生活以及渔船遭遇海难，渔夫杀死船长的外甥欲食人肉的故事，探求人性的善与恶，揭示人克服兽性、人性善的胜利的主题。

她的长篇小说《真知子》（1928～1930）的问世，成为作家创作成熟的一个标志，由运用写生文写自己身边的事，转向扩大描写对象，提出了社会问题，进一步开辟了她的现实主义的创作道路。作家以中流上层阶级出身的女性特有的感觉，讲述一个同样属于中流上层阶级出身的知识女性曾根真知子试图摆脱自己周边的伪善环境，以及追求自由恋爱的失败与成功的故事，揭示了她对自己出身的阶级背逆过程中的伦理思考，即对社会的正义问题、对人的尊重与蔑视，以及个人与阶级关系等问题的思考。小说发表当时，作为思想小说，受到很高的评价,与宫本百合子的《伸子》齐名于文坛[①]。

经过代表作《真知子》的实践，女作家的现实主义创作思想得到进一步的提升，她发表了与社会现实直接对抗的《年轻的儿子》（1932）、《悲哀的少年》（1935）。前者描写地方官僚出身的青年学生工藤圭次，不顾母亲的反对，投身于左翼学生运动的经历；后者在叙述一个中学生接受军训的微妙心理的过程中，交织着对军事教练的批判。作家在这两篇小说中，着力通过上述不同的故事，成功地塑造两个年轻主人公的叛逆性格，并用这样一种特殊的形式表达了反战的意向，展示了女作

① 藏原惟人《宫本百合子论》，《昭和的作家们 I 》，第 254～255 页，英宝社 1955 年版。

家的批判现实主义的力量。

接着于 1936 年开始执笔创作长篇《迷路》，但由于战争的关系，写了第一二部被迫中断，作家也疏散到浅间山麓的北轻井泽,表示 至少保持沉默,也是有良心的行为”(《山庄记》)，对当局发动的侵略战争保持沉默的消极抵抗态度。在那里，她只写了《山姥》(1941) 等与时世无关的若干篇私小说，就迎来了日本的无条件投降。战后，她继续写作，直至百岁寿终。

广津和郎 (1891～1968) 是砚友社作家广津柳浪的次子，生于东京，幼年丧母，体弱多病，过着忧郁的中小学生活。中学时代，读了正宗白鸟的作品，开始对文学产生了兴趣。 1907 年进入早稻田大学文科预科，与葛西善藏等创办同仁杂志《奇迹》,接受契诃夫等俄国文学的影响,发表了习作《夜》、《疲惫的死》等。

1913 年早大毕业后，一度在《每夕新闻》任新闻记者职。但由于婚后家庭生活欠圆满，辞退报社职务，在外过着漂泊的生活。这时他写了《壁虎》(1915)、《波上》(1915)、《师崎行》(1918)、《静静的春天》(1918) 等众多的私小说，描写自己的生活环境和身边的事，以及庶民生活的哀欢。还翻译了莫泊桑的《女人的一生》和与宇野浩二合译托尔斯泰的《战争与和平》，并开始撰写评论托尔斯泰的文章《托尔斯泰研究》(1916)、《愤怒的托尔斯泰》(1917)、《志贺直哉论》等,引起当时流行人道主义文学的日本文坛很大的反响。

广津作为小说家引起文坛注目的，是在发表了短篇小说《神经病时代》(1918)之后的事。他笔下的主人公、新闻记者铃木定吉对于所在的报社内部的丑恶现象——报社领导被权力者收买、变节、欺瞒、权威主义支配下的人际关系等等，既表

示愤慨，又无能为力，只盼过着没有爱的夫妻的惰性生活，以及梦想在乡间过着闲静的读书生活，渐渐形成了自我的分裂性格和虚无主义的思想。

作者在《神经病时代》中着力描写主人公的这个“性格破产者”，不仅在于揭示当时在社会冷酷现实的重压下知识分子的“性格分裂”的现象，而且暴露时代的弊病。作者采用这个篇名，正道出了小说的主题思想。在这里不难发现在作者所塑造的铃木定吉身上，或多或少地落下了当时俄国文学所表现的“多余人”的影子。所以也有的评论家说：铃木定吉是二叶亭四迷《浮云》中的文三的后裔①。以此为开端，作者还以这种“性格破产者”作为主人公，写了《两个不幸的人》（1918）、《抱着死儿》（1919）等，呈现一个又一个对爱的正常与反常的“神经病患者”、“感情衰弱者”的典型性格，构成了描写日本式的“多余人”的文学系列，与私小说的文学系列并存。

在有岛武郎发表著名的《一篇宣言》和菊池宽·里见弴围绕“文艺作品的内容价值”论争之后，广津和郎发表了《散文艺术的位置》（1924），说明散文艺术是特定的文艺模式，具有与现实的人生密切相连的特殊性格。他写道：

一言蔽之，在众多的艺术种类中，散文艺术是与人生的直接相邻。右邻并列着诗、美术、音乐诸类艺术，左邻则是直接贴近人生——所谓直接贴近人生，让认识不足的美学家来解释，散文艺术作为艺术似乎是最不纯的东西，但让它与人生直接相邻，就有散文艺术最纯粹的特色，那就不是不纯的种类，而是具有最纯粹性的。

①《日本近代文学大事典》第3卷，第143页，讲谈社1978年版。

他的这番论点，获得佐藤春夫的支持，却遭到生田长江的反对，引起了文学评论史上有名的“ 散文艺术的论争”。广津最后发表《再谈散文艺术的位置》（1925）,强调:散文艺术的特色，除了不含任何功利的第一义的艺术美之外，还有贴近我们日常生活的美、包含许多人生要素的美，可以说是现实的“ 显浅美”,这一点正是散文艺术的特色。很明显,广津提出“ 散文艺术论”的目的，是针对当时文坛存在的文学脱离现实与人生的倾向，试图与诗的精神相对，构建以散文精神为中心的新的文学观和美学观。

论争后翌年 1926 年，广津结束了漂泊的生活。在无产阶级文学运动展开期间，决心清算虚无主义思想，走出自由主义者的混沌境地，迎接和拥抱新的文学；同时又质疑无产阶级文学运动提出的“ 政治首位论”。他在《谈谈我的思想》（1929）、《昭和初年的作家》（1930）、《能有政治价值吗》（1930）等篇中，便披露了这种心情，并自嘲知识分子的软弱性格，显现了他作为“ 同路人”作家的姿态。

战争期间，文艺界一部分人顺应国家主义潮流，发动“日本浪曼派运动”。他坚持自己主张的“ 散文精神”,反对追随这一潮流。他在《谈谈散文精神》（1936）一文中写道：“ 无论遇到什么情况，都要有不屈不挠的精神，坚韧不拔的精神，既不悲观，也不乐观，坚持这样生活下去的精神，这就是散文精神”；也就是说，“ 这是对于反对文化、非文化的跳梁小丑不表示受不了，不悲叹，一直忍耐下去，坚持不懈地生活下去的精神”。

林芙美子(1903～1951）出生于冈山、广岛间的一个名叫尾道小镇,她的身世坎坷,从 7～13 岁随父行商辗转佐世保、下关、鹿儿岛等地，度着不时忍饥挨饿和辍学的日子。她自己

坦言“ 我命中注定是个流浪者，我没有故乡”。1918 年，她就读小镇惟一的女子学校，夜间在帆布厂做工，喜读《少年维特的烦恼》和海涅、惠特曼、普希金的诗，以及松尾芭蕉、曲亭马琴、夏目漱石、森鸥外、岛崎藤村的作品，渐渐爱上文学。尤其是对加纳作次郎的《降霰的日子》、铃木三重吉的《瓦》更是情有独钟。

1922 年，女校毕业后，她为了实现当作家的梦，只身到了举目无亲的东京。先后当过报社的雇工、股票交易所的职员、工厂女工、女佣、女招待、商店店员、代笔人、摊贩等等，她还挤出时间读小说，念诗。1923 年关东大地震后，一度离开东京，过着漂泊无着的生活。在青春的女性生活中，她多次备尝遭受男人遗弃的苦涩。这些流浪的坎坷生活没有击倒她，反而让她养成一种“ 毫不怯懦的乐观秉性”，这成为她日后的创作源泉。

芙美子生活的重大转折，是大地震避难回到东京后，结识了萩原恭次郎、壶井繁治、冈本润等无产阶级文学运动中的无政府主义诗人之后，接受了他们的影响，开始写诗投寄《文艺战线》。但是，诗的习作并未达到她的理想的境地，这时候又开始“ 粗制滥造地写了不少无处可卖的稿子”。后来经德田秋声指点迷津，在秋声的鼓励和引导下，她将自己培育起来的诗情融贯在散文文学中，作为小说家走上了文学的道路。

以诗起步的林芙美子走上文坛是在发表代表作《流浪记》（1928～1946）之后的事。芙美子读了汉姆生的小说《饥饿》之后，使她“ 忘掉了身无分文和辘辘饥肠”，产生了一股创作的冲动，她便继承日本古代的日记文学和歌物语的传统，以私生活的手记兼杂诗歌的形式，艺术地再现了她本人上述这段凄苦的生活经历和体验。所以篇名也曾试用过《歌日记》的名字。

这部长篇小说共三部，以简洁的笔触、丰富的人情，描写了女主人公到东京后，辗转各种下层职业，寻找生存之路。她忍受了饥饿和屈辱的威迫，在灵与肉的搏击中，有时自暴自弃,落魄潦倒;有时抖擞精神,奋力抗争,充满了对生的绝望与希望，对美的失落与憧憬，流溢出孤独与哀怨的诗情的同时，也展露了一个青春少女天生的乐天精神和对人生的信赖感。

另一部代表作《清贫的书》（1931），以细腻的笔致描写一对新婚夫妻虽然家境贫寒，但互助互爱，在清贫中过着安稳的纯洁的爱情生活，最后以丈夫给妻子九封信结束故事，全篇充满脉脉的诗情。实际上，这是女作家本人于 1925 年与国技馆画师手冢绿敏结婚后结束流浪过虽清贫但美满的生活的写照。她还发表了《手风琴与鱼镇》（1931），这两部作品获得了她的名声，巩固了她的作家地位。这一年夏天，她作为自称的“三等旅行者”,经西伯利亚到巴黎、伦敦旅行,对和洋东西方文化进行了比较之后“惊愕于日本语之优美”,并“对用这种语言吟咏日本诗感到有一种挖出金矿似的自豪”，这不仅是对当时的文学界，而且也是对无产阶级文学忽视日本传统文学的一种警醒之言。她的这番话，与她写象征她的艺术生命的存在的《流浪记》之继承古典的传统是一脉相通的。

这时期，她还写了《穿耳环的马》（1932）、《莺》（1934）等，也都是根据自己所经历的悲剧性的人生体验，或写了庶民生活的悲欢，或写了知识分子的贫困，充溢着富有人情味的哀感。同时写了《回忆记》（1933）,记录了在女校就读时,一边读书一边做工的艰辛生活。她这段创作生涯，也是她作为“同路人”作家的生涯。

战争期间，当过随军记者。战后从抒情的风格，转向客观的描写手法，继续执笔写了《晚菊》（1948）和《浮云》（1949～

1951），分别写了中年女性阿金和雪子在苦苦地体味着饱经风霜后的孱弱感情故事。芙美子中风猝逝前三个月完成的这部《浮云》,与二叶亭四迷的名作《浮云》同名,但作家就此解释说“上帝近在咫尺,我却一直在暗中摸索,这部作品就是想要描写我这种对于生存的焦灼之感”；“走到一切幻灭的尽头之后,从那里重新萌发的东西,便是这部作品的题目。《浮云》的书名由此而来”。也许这是女作家48载悲苦的人生宿命的映照。

在辞世前，芙美子应友人之邀，曾在方型厚纸笺上题写这样的词名“花的生命是短暂的,惟痛苦是悠长的。”这句作为作家的人生的总结，刻在林芙美子的文学碑上。

第三章 小林多喜二

从思想混沌到阶级自觉——走上无产阶级文学之路——《蟹工船》——《为党生活的人》——多喜二与中国

第一节 从思想混沌到阶级自觉

小林多喜二(1903～1932）是日本无产阶级的杰出作家。他出生于秋田县北秋田郡下川沿村的一个贫苦农民的家庭，4岁举家迁往北海道小樽若竹町，在经营面包厂的伯父的帮助下，其父在当地穷人聚居的地方惨淡经营了一家分店。小林父母喜爱文学和戏剧，常常让小林姐姐朗读夏目漱石的《哥儿》、《三四郎》和德富芦花的《自然与人生》等作品,小林也从中接受文学的熏陶。在小学时代，小林的学习成绩，并不是特别优异，但却是讲故事的能手。

小学毕业后，在伯父的面包厂一边做工，一边在北海道厅立小樽商业学校就读。当时小樽商业学校的校长受民主潮流的影响，重视开明的教育，小林在这样环境下接受启蒙教育，

培养了明朗的性格和开阔的心胸，喜爱绘画，经常利用课外时间到郊外写生,并给《文章世界》投小插图稿,每期都有作品被选上，“ 和小学时代比简直像变了一个人”[1]。但是，他参加课外绘画活动，有时夜归，引起伯父的不满。在伯父的强制下，他搁下画笔，却培养起热爱文学的情趣。他的作文课在全班首屈一指,经常为校友会杂志《樽商》写稿,他的习作《被诅咒的人》（1919），写了一个穷苦的少年当了火山灰工厂工人，得了肺病，陷于对肺病的恐惧，以及担心失去工作给家庭经济带来打击的双重苦恼的故事。他还担任了《樽商》杂志的编辑委员，以及参加了学校成立的短歌会，喜读石川啄木的作品。这时候他在《文章世界》、《中央文学》刊登了选外佳作的《北海道的冬天》、《从冬到春》、《春天》(均为 1920）等诗作，同时写了描述在伯父家沉闷生活的苦恼的短篇，初具短篇小说的条件。尤其是樽商毕业前夕，他在校友会杂志上发表的描写一个白痴少年生活的《暮春的新天地》（1920），开始在文学上显露了自己的才华。

1921 年，多喜二进入小樽商业高等学校，对文学产生更自觉的追求和投入。一方面他广泛阅读西欧和俄国的近代文学作品,比如邓南遮、歌德、福楼拜、斯特林堡、契诃夫、屠格涅夫、托尔斯泰等人的作品，尤其爱读陀思妥耶夫斯基的《被侮辱与被损害的》、《罪与罚》、《白痴》、《死屋手记》、《穷人》等,并且作了读后杂记，对这些作品的人道主义精神和人物的性格力量，在感情上产生了激动和共鸣。在日本作家中，爱读德富芦花、石川啄木、夏目漱石、菊池宽和志贺直哉的作品。同时在广泛阅读的基础上，在某一时间又深入钻研某一作家的作

①手冢英孝《小林多喜二传》(中译本),第 27 页,吉林人民出版社 1983 年版。

品。另一方面，他常常与一些爱好文学的友人探讨当时的浪漫主义、自然主义、象征主义、白桦派的人道主义等文学现象，围绕文学艺术的真正使命问题进行了思考。他主张文学艺术的使命就是"为了使人善良、纯洁和高尚",为此要"更好地生活于现实之中"，企图通过这样的方法，探讨和寻找一条走向文学创作的道路。

在思考与探索中，多喜二写了《阿健》(1922)和《回家过节》(1923)两个短篇，前者通过贫穷的农家少年阿健的眼，对伯母的暴发户的行为和学校偏差的教育方针，进行尖锐的批评；后者描写工厂放徒工回家过节的虚伪行为，揭露它是掩盖剥削实质的一种手段。他对社会的批判精神，以及对穷人的同情和人道主义的正义感已跃然纸上。作品发表在与《播种人》有着密切关系的《新兴文学》杂志上,《阿健》被评为"思想鲜明,表现确切的作品",同时小林被当作"值得重视的新生力量"。这家杂志后来成为发表无产阶级文学作品的重要刊物之一。从这个意义上说，它起到了为小林多喜二走上无产阶级文学道路的架桥作用。

这时期,在《播种人》的影响下,他对社会和文学有了新的认识，逐渐形成独自的思想和艺术观。他就读书和创作的体验,写了《历史性的革命与艺术》(1923)一文，通过对托尔斯泰及其作品的分析，思索托尔斯泰的态度为什么与艺术产生矛盾?他联系自己写道:"对我自己来说,在这个问题上,目前除了具有某种近于信仰的信念之外，其他什么都谈不上。看来出路只有掌握这种思想方法，抱着求索的精神干下去了"。他虽然未能自觉从社会科学的立场出发，但已经开始将朴素的人道主义正义感与思想信仰和思想方法联系来思考革命与艺术的问题，这是小林的艺术观的最初表现。

1924 年，多喜二从小樽商业高等学校毕业后，开始在北海道拓殖银行小樽分行任职。前一年，《播种人》已被迫停刊，他就在小樽创办了同仁杂志《光明》，自任主编。他在第一辑的扉页上刊登了亨利·巴比塞的《光明》中的一段话:“是的,在这个世界上存在着一个上帝。为了指引我们无垠的内在的生命，为了指引包含在全人类的生命之中的职责，有一个绝对不容忽视的上帝存在着。这个上帝就叫做真理”，表示了这个小刊物继续追求“播种人运动”的革命与艺术的精神。

他一边在银行工作，一边全力以赴地从事文学创作。在这之前,他已写了《龙介的经验》(1925)、《娼妇》(1925)等约 30 篇习作。这时，发表了处女作《腊月》(1926),描写一个贫穷家庭,丈夫死后,弱妻无力维持,年幼的孩子们被人领养,长女沦为娼妓的悲惨生活。这时候，多喜二开始意识到正义感仅停留在对贫苦人的同情是不够的，把他们的悲惨生活仅当作悲惨的现实来描写也不能算是真正的艺术作品，于是开始将注意力投在他们的悲惨生活与社会的现实生活的矛盾关系上。在对这些矛盾的探索过程中，就如何解决社会问题感到困惑与焦灼。他曾写道:

考虑各种各样的人生事实——即生活，一想到循环小数，自己的脑子就好像要变成一片灰暗。感到自己人生观的阴暗，同时又有一种焦虑的心情，希望从这种阴暗中追求某种光明。

人究竟怎样才能幸福呢？我思考着这件事，只是思考着这件事!①

①《小林多喜二全集》第 10 卷,第 11～12 页,青木文库 1953 年版。

此后，小林多喜二的确是在思想的混沌中深深地思考着人生与艺术的问题，在杂记本上密密麻麻地记录着他思考的问题，强调了作家必须以明确的态度来看待社会，必须对人生不断地提出要求。他说：

一个作家如果对人生没有任何要求，那他就不可能是一个真正的艺术家。一个作家只是要求他的作品如实地描写人生,那他还不如摄影师。(中略)甚至可以说,作者必须是个梦想家。作者对人生必须有要求。

同时他说他过去对待生活实在太苟且，反映自己当时的思想说：

（我）需要信仰！需要对事业的热情和毅力，这是无比重要的！①

随着这种思想的发展和不断修改他的旧作所遇到的问题，多喜二开始认识到他所接受的陀思妥耶夫斯基的人道主义泛爱思想和尼采的超人思想，与现实的生活产生了矛盾，与自己原来主观愿望的追求也产生了矛盾。他苦恼而焦灼地思索之余,读了无产阶级作家叶山嘉树的《卖淫妇》,认识到叶山嘉树的作品具有强烈的阶级意识，正是在描写悲惨的现实这一点上，无产阶级文学与自然主义文学的根本区别，就在于无产阶级作家的创作态度和思想意识的完全不同。他反省自己

① 《小林多喜二全集》第10卷,第11～12页,青木文库1953年版。

说，“在我自己内部也存在着某种可以看成是‘思想意识’的情绪，但这种情绪还没有（像叶山嘉树）那样热烈地、具体地表达出来”①。为此他研读叶山嘉树和高尔基等作家的作品的同时，也开始学习马克思的《资本论》和《经济学批判》。小林在创作态度和思想意识上获得了最初的飞跃，逐渐从一个批判的现实主义者转向一个战斗的无产阶级作家。

这时候，1926～1927 年北海道从矶野到小樽掀起了日本历史上第一次工农联盟的租佃斗争和罢工斗争。这场斗争是由小林所在的北海道拓殖银行的资本家与地主勾结剥削佃农而引起的。小林多喜二也第一次参加了这次斗争的一些集会，他目睹集会的许多人指责官宪和资本家的横暴，听到从一个工人的嘴中说出“剥削”一类的字眼，不禁地“感到时代进步了，大家都觉醒了”②，同时愉快地接受这场斗争的领导者的请求，利用工作之便，在拓殖银行内部搜集有关的情报。

随着小樽工农运动的高涨，多喜二积极地投身到如荼如火的工农群众的斗争中去，发表了《杀人的狗》（1927），揭发把头包工制度原始剥削的残酷性，显示了他的创作迈出了新的一步。与此同时，还发表了《父亲病危》、《万岁万岁》、《女囚徒》等短篇，并着手写以他的恋人田口泷子为原型的长篇《迈出第一步的女人》（1927）。

当时无产阶级革命运动在山川主义和福本主义的政治理论的影响下，在无产阶级文学运动内部产生了两种对立的意见：一种意见主张将文学运动与政治斗争机械地结合，一种意见则强调了文学运动的特殊性，由此无产阶级文学运动分裂

① 《小林多喜二全集》第 10 卷，第 37～38 页，青木文库 1953 年版。
② 同上，第 95 页。

为劳农艺术家联盟和日本无产阶级艺术联盟。多喜二由于平时爱读《文艺战线》,并曾投稿给《文艺战线》,也就加入了主办该杂志的劳农艺术家联盟，加强了与无产阶级革命运动和文艺运动的联系。

同时期，小林多喜二经友人寺田行雄的介绍，参加了劳农党古川友一组织的社会科学研究会，学习《共产党宣言》等马克思主义经典文献。 1927 年 7 月，共产国际讨论了日本问题，批判了山川主义和福本主义，日共推行在群众的基础上，在工人阶级中建党的方针。在这一新形势下，劳农艺术家联盟又产生新的分裂,藤森成吉、藏原惟人等,反对青野季吉、叶山嘉树等企图接受山川均等人的社会民主主义思想而退出了劳农艺术家联盟，另组前卫艺术家同盟，并创刊《前卫》杂志。小林也退出劳农艺术家联盟，参加了前卫艺术家同盟。他于当时的杂记本写下了如下的话：

这两个月来，生活简直使人目不暇接，充满了强烈的刺激。现在看来，自己好像被它击败了。生活当中与外界的联系显著地多起来了，这使我深深地思索起来(1927 年 11 月 23 日)。

我在思想上坚决走向马克思主义。获得古川、寺田这些劳农党的朋友,这是划时代的一大事。(中略)啊,新的一年到来了。我们的时代到来了。这不是我们应该做什么的时代，而是应该怎么做的时代（1928 年 1 月 1 日）。[①]

① 《小林多喜二全集》第 10 卷,第 125 页,青木文库 1953 年版。

在思考“应该怎么做”的时候，小林多喜二在生活上和思想上都产生了很大的变化。他已经认识到要从过去的作品世界里大踏步地迈出来,于是他表示“泷子像《复活》中的卡秋莎一样离我而去了”①，于是以他的恋人田口泷子为原型的长篇小说《迈出第一步的女人》写到中篇,再也写不下去,毅然决然地放弃了这个选题，集中全部精力写以北海道石狩川开垦农民的悲惨生活和最原始的反抗为主题的《防雪林》。

第二节
走上无产阶级文学之路

在革命理论和斗争实践的初步结合下，小林多喜二摆脱混沌的思想，提高了阶级的自觉。决定性的关键是以1828年3月15日爆发的镇压工农运动的“3·15事件”为契机,小林从根本上改变了自己过去的生活和思想，走上了无产阶级革命及无产阶级文学的道路。

“3·15事件”之后，无产阶级文学运动在严峻的形势下，从分裂走向统一,由“劳艺”“前艺”“普罗艺”联合成立了全日本无产者艺术联盟(简称“纳普”),并创办了机关杂志《战旗》。在小樽笼罩在一片白色恐怖的气氛之下，小林担任了“纳普”小樽支部书记，并且完成了作为小林多喜二创作重大转折标志的《防雪林》（1928）。这部中篇比起作者本人以前的作品来，已有了一个很明显的进步。但作者不满足于此，因为他亲自目睹和经历了周围的社会现实的剧烈变化，深感自己

①引自手冢英孝《小林多喜二传》(中译本),第123页,吉林人民出版社1983年版。

的作品与现实的世界还存在很大的距离，在焦灼和不安之中，他读了藏原惟人发表在《战旗》创刊号上的《无产阶级现实主义的道路》一文,深受文章强调的以“前卫的眼”来观察这个世界和以严正的无产阶级现实主义来描写这个世界的论点的影响。小林为此感动之余，向银行请了 10 天的假，到东京去拜访藏原惟人和其他无产阶级作家、评论家，当面聆听了藏原惟人的意见之后，感到了解到中央的很多具体情况，这是一次学习。他回到小樽后，一心一意地清算自己过去的态度。可以说，在藏原惟人的影响之下，小林多喜二在创作思想上发生了根本性的飞跃。

小林多喜二加入“纳普”后，经常受到警察的监视。他在银行工作之余,完成了长篇小说《1928 年 3 月 15 日》(1928)，经由藏原惟人推荐,在《战旗》上发表。故事以“3·15 事件”为题材，以事件之后北海道地方统治当局搜捕日共党员为中心，描写了一群革命家在事件前后的生活状况，以及当局残暴镇压下表现出来的种种性格，重点突出了他们英勇不屈的革命性，与统治者镇压革命者的残暴性，两者作对比，揭露了绝对主义天皇制的国家政权的本质。作品的主要成就，首先是作者超越自己，也超越左翼作家取材同类事件的作品孤立处理这个重大题材的缺陷，将这一事件置于巨大的时代潮流之中，揭示了事件某些带规律性的本质问题。其次是作者避免一般左翼文学容易犯的概念化的通病，没有把个个革命者拔高为不可攀的“英雄”,也写了他们性格的弱点——参加革命运动的知识分子的偏激、个人英雄主义等弱点，塑造出一个个有血有肉的人物形象。

藏原惟人对这部作品给予高度评价，认为它是“无产阶级文艺划时代的作品”，“这部作品也标志着处理这类题材的作

品向前跨进了一步”，同时指出作品的不足是“它虽然描写了先进的个人，但没有描写群众性的集体”，“未能将它置于与整个无产者解放运动的联系之中”①。多喜二本人也总结说：

这篇作品的艺术价值姑作别论，它对我来说具有不可忘却的意义。这并不只是因为它写了“我自己”的事情，而是因为这篇作品中描写了当时（1927～1928）前后的日本无产阶级运动所经历的一个方面。（中略）这篇作品确实写了我自己的事情，但是它通过我自己的事情而显示了一个历史的事实。在这个意义上，应当把它当做是超越了我个人的经历范围。②

《1928年3月15日》发表后，虽遭到了统治当局的查禁，但他更积极地投入无产阶级革命运动的同时，先后又写了以1928年2月他到东俱知安去参加第一届普选运动为题材的《到东俱知安去》（1928）、《蟹工船》（1929），并且修改《防雪林》。

《到东俱知安去》由于被认为个人的色彩强烈，过多写了革命运动的矛盾，作为第二作品而没有得到评价。《蟹工船》则博得了热烈的反响。藏原惟人在《都新闻》、《改造》上称赞这部作品“是无产阶级文艺的划时期的作品”。其他新闻杂志也纷纷发表评论文章，给予积极的评价，获得了与叶山嘉树的《水泥桶里的一封信》、平林泰子的《医疗室》、黑岛传治的《雪橇》并称的荣光。小林多喜二一跃而成为无产阶级的代表作

① 引自手冢英孝《小林多喜二传》（中译本），第137页，吉林人民出版社1983年版。

②同上，第138～139页。

家，他的文学地位得到了文坛的广泛承认。它给文学界带来的巨大冲击，决定了小林其后的文学的方向。另一方面，小说在《战旗》1929 年 5、6 月号上一刊出，日本统治阶级即以“触犯天皇罪”禁止发行，作者也为此一度被传讯，讯问他为什么在作品中写了往献给天皇的罐头里“放点石头进去”的字句。

同年“纳普”改组，在纲领中正式提出“争取建立为无产阶级的阶级文学”的目标，小林为实现这一目标而积极奋斗着。由于《蟹工船》不仅仅受到无产阶级文学作家、评论家藏原惟人、平林初之辅、胜本清一郎等的著文称赞。而且也引起整个文坛的广泛重视，许多作家、评论家在《读卖新闻》上加以推荐，认为是该年度最好的作品。日本文坛的最大综合性杂志之一的《中央公论》主动向小林约稿，他写了《在外地主》（1929）。这是作者根据《防雪林》的底稿改写而成的，取材于 1927 年的矶野租佃的斗争，以工农联合斗争为主题，描写处在资本主义统治下的农村，地主资产阶级化过程中，工人与农民、地主与资本家、农村与城市等的关系，揭示了在外地主作为资本主义社会典型形态的存在，是工农过着悲惨生活的根源，工人与农民联合斗争的形式，是社会阶级斗争的重要表现形式。作者在无产阶级文学中，第一次涉及到这一主题，为无产阶级文学创作开辟了新径。这部作品在《中央公论》发表后，由于小说中具体地揭露了拓殖银行对农民的掠夺行为，以及批判了银行大宗雇主的地主阶级，小樽分行马上强迫小林以“自愿辞职”的形式解雇了他。

小林多喜二于 1930 年 3 月从小樽迁居东京，身在文坛的中心，有了更多的时间和精力从事开创和发展无产阶级文学的艰巨事业。但刚写完《工厂支部》（1930），就被当局以违反“治安维持法”的莫须有罪名，还加上《蟹工船》有所谓 冒渎天

皇尊严辞句”的罪名起诉,与《战旗》的发行人山田清三郎一起被判以“对天皇不敬罪”而被捕入狱。

翌年1931年1月多喜二被保释出狱后，仍坚持以日本的革命运动和重大社会问题作为自己的作品主题，并且不断地开辟新的领域。首先写了《工厂支部》的续篇《组织者》（1931）。他在《工厂支部》中描写处在极端困难的情况下，在被视为最困难开展工作的一家制罐厂建立地下党支部，巧妙地利用该厂实行所谓产业合理化的机会，动员全厂职工，建立公开的合法工代会，领导和组织工人进行斗争活动的故事。《组织者》接着描写工厂党支部受到镇压而几近崩溃的情况下,潜入制罐厂的“组织者”,以无产阶级战士的坚强意志,进行艰苦的重建组织的故事。这时他还发表了描写一社会活动家在狱中候审生活的《单身牢房》（1931）。

是年“纳普”提出了“把文学运动的基础放在全国的工厂、农村！”的口号。与此同时，无产阶级文学由于机械地理解作品主题的积极性，出现了作品题材局限于先锋队的活动和罢工等的倾向，无产阶级文学运动内部产生了批判作品公式化、概念化和提倡作品多样化和题材广泛化的呼声。藏原惟人发表了《关于艺术方法的感想》结合分析当时无产阶级作家的具体作品,批判了机械地反对“作品公式化”的倾向,也批判了某些描写爱情的作品在革命的名义下无视人性的倾向。藏原在这篇文章中也评论了小林多喜二的一些作品，首先肯定他的《1928年3月15日》、《蟹工船》、《工厂支部》、《组织者》所表现的主题的积极性和观点的社会性的方向基本上是正确的，同时指出《工厂支部》、《组织者》对当时已开始受到批判的革命运动的错误偏向还作出肯定性的描写。关于这一点，藏原还说明当整个运动陷入错误的时期，要批判地来写这些问题

是极其困难的，但是作家必须与工人阶级的斗争保持密切的联系,以此来锻炼自己,不使自己停留在旁观者的立场，而成为对现实具有深刻理解的人。其次，藏原在文章中指出《单身牢房》从生物学角度和社会学角度出发，对人的二元论的看法，它的方向基本上是错误的。它表明了从无产阶级的观点堕入小资产阶级观点的第一步。

多喜二对藏原惟人的批评，受到很大的触动。在无产阶级文学运动中，他是最忠实地实践藏原惟人的理论的。他在总结经验教训的基础上，以自己在小樽时期参加工人运动的体验,创作了《转型期的人们》（1932）,以福本主义的兴衰、小樽的工人总罢工为中轴，艺术地概括了日本革命运动所经历的一个时代的风云。正如他在《创作〈转型期的人们〉之际》一文中写道:

无产阶级文学作品对于整个无产阶级所必须要完成的任务，应该起积极的作用。尽管有了这一条正确的根本的方针，但是批判作品公式化、概念化倾向的结果，又变成了对日常生活琐事的描述，因而不可能对这一任务起积极的作用。此其

其二，过去的作品虽然描写了斗争激流中的先锋战士，但他们仅仅是一种类型化的人物，甚至只是抽象的无产阶级的人物。(中略)

其三，从屠格涅夫作品中的罗亭这个人物的身上，可以清楚地了解一个时代。因此，我们必须要写出能概括一个时代的人物。也就是说，要提倡由艺术记录式的表现方法向艺术概括的方法发展。

作家在文中既承认了他的《组织者》有公式化、概念化的倾向，反之，《单身牢房》表现日常生活的琐事，虽然写活了人物，却没有表现人物具有的阶级性。他在继批判了这两种错误倾向,写了《转型期的人们》之后,又写了《沼尻村》（1932），这部像《在外地主》一样以农村为题材的作品，反映了日本不断扩大侵略战争的情势下，北海道的一歉收农村的贫农与附近的矿工联合反对帝国主义发动的战争，以及与社会民主主义者的斗争，进一步探讨了工农联盟和反战的重要课题。作为这一课题探讨的重要结晶，就是成为多喜二的另一部代表作《为党生活的人》（1933）,以及《地区的人们》（1933）。

小林多喜二在无产阶级文学的道路上，以其独自的思想和艺术观，走出自己独特的路。这表现在：（一）他不仅热情地探求无产阶级文学的阶级性，并以此作为素材和主题，而且也努力把握人性的问题、创作方法的问题。所以小林多喜二“不仅是追求‘革命文学’,也提出‘文学革命’。没有‘文学革命’，就不可能有‘革命文学’。在多喜二来说，两者是不可分割的”①。（二）他在与古典作家的历史联系中汲取养分，批判了无产阶级文学“自己内部的‘寡头意识’’,,不断克服将过去的文学都作为资产阶级文学而一概否定的倾向，以及将文学还原为阶级立场和作者的意识形态的倾向，从现实的丰富性出发，探求文学本身内在的东西，作为艺术而加以发展，以及排除观念性而整体地具体地把握人的本质。因此他非常注意从文学技法上学习志贺直哉等日本近代作家的经验。（三）小林作为无产阶级作家，在上述努力的基础上，描写社会和工农的解放斗争。贫苦农家出身的小林对工农贫穷痛苦的理解和同

①伊豆利彦《日本近代文学研究》,第 328 页 ,新日本文学出版社 1979 年版。

情不是出于知识性或观念性，而是出于感同身受，出于相通的阶级感情。正因为如此,他的《蟹工船》、《为党生活的人》达到了作为艺术的最高水平。

在完成《转形期的人们》之后,他于 1931 年 6 月担任无产阶级作家同盟书记长， 10 月加入了地下的日本共产党，在法西斯军国主义的重压下，一边从事党的工作，筹组日本无产阶级文化联盟(“考普”),负责党的文化和文学工作,一边兼及创作和评论活动。随着日本帝国主义对外不断扩大对中国的侵略战争，对内加紧对无产阶级革命运动及文学运动的血腥镇压，多喜二于 1932 年上半年转入了地下。他仍继续创作小说《地区的人们》等，同时用笔名写了《机会主义的新危险》(1932)、《右倾问题》(1933)、《再论右倾问题》(1933 ）等文章，批判无产阶级文学运动内部以林房雄为代表的右倾机会主义的偏向，比如批判了林房雄的“无产阶级大众文学论”和他在《为了作家》、《作为作家》、《青年》、《青色的寝室》等文章中所散布的失败主义的论点，同时在论述产生失败主义的阶级根源时，具体地分析和严厉地批判了右倾机会主义者及站在调和主义立场上的附和者的论点。

这位伟大的无产阶级作家走向无产阶级文学这条路也不是平坦的，不仅在理论上而且在创作实践上，还常常受到来自无产阶级文学运动内部的政治主义、意识形态主义的冲击和影响。他反对了非政治化的极端倾向，自己却又陷入极端的政治主义的观念性泥潭。他在努力克服和不断影响的相克中，为确立政治与文学的新关系向前求索。这不仅是多喜二的个人问题，而且也是无产阶级文学运动主流存在的偏向问题。

多喜二在最后一部作品《地区的人们》完成后一个多月，

即 1933 年 2 月 20 日,还来不及发表,在街头进行地下联络工作时，被叛徒出卖，遭特高警察逮捕。他被严刑拷打了几个小时，英勇不屈，为日本人民的革命事业，为反对日本帝国主义发动的侵略战争，献出了自己的青春和生命。作家牺牲时，年仅 30 岁 。

小林多喜二为无产阶级文学事业作出了巨大的贡献，确立了他作为无产阶级的优秀作家在现代日本文学史上应有的历史地位。

第三节

《蟹工船》

小林多喜二在小樽拓殖银行工作期间，即 20 世纪 20 年代末，日本正卷入了世界资本主义总危机的漩涡之中。工人失业，农民破产，国内阶级矛盾空前激化，日本帝国主义企图通过对外加紧发动侵略战争，对内加强剥削和镇压，以摆脱困境。在这个时期，北海道的渔业资本家勾结日本帝国军队，利用经济危机所造成的普遍失业的情况，雇佣廉价劳动力，驱使他们到蟹工船上，强制实行监狱工棚制度的奴隶劳动，对他们进行极其野蛮残酷的原始封建剥削。渔工们经常发生自发的斗争。

1926 年先后在北千岛海面上发生了两件引起社会舆论谴责的大事件：一是秩父号遇暴风雨而触礁，当时英雄号收到求救信号却不赶去援救，致使秩父号一百余名渔工罹难；一是英雄号和博爱号上渔工和杂工不堪残酷的奴役，奋起罢工斗争，从自发走向自觉。多喜二对这一个社会问题表示了极大的关注，深入到蟹工船停泊地函馆，向渔工和工会进行详细的

调查。作者发现蟹工船的实际情况至少说明下列几个问题：（一）它是殖民地和落后地区的典型的剥削形式;（二）除东京、大阪等大工业城市外，当时 80% 的日本工人正处在这种状态;（三）通过它可以明显地看出各种国际关系、军事关系和经济关系的真相。

在此之前，叶山嘉树发表了《生活在海上的人们》也给小林以启迪，而以上的两大事件的发生，成为多喜二执笔写蟹工船渔工悲苦生活和严酷斗争的直接动机。他经过两年多的思考和酿造，终于写出了代表作、也是日本无产阶级文学杰作之一的《蟹工船》,发表在《战旗》1929 年 4、5 月号上。

《蟹工船》的故事就是以这种社会、政治、经济错综交织的现实的艺术概括。它描写了渔业资本家勾结帝国的反动军队对北洋蟹工船上的渔工、杂工的野蛮剥削和残酷镇压，过着像地狱般的非人生活，以及他们在实际的阶级斗争中接受革命思想的影响和血与火的洗礼，逐渐觉醒，加强团结，在生死界上同作为 阶级恶”的象征——渔业资本家的代理人浅川监工及其他恶势力进行英勇、机智斗争的事迹。这场斗争虽以失败而告终，但觉醒了的渔工并没有气馁，他们总结失败的经验教训，重新组织力量，满怀胜利的信心，再一次迎接新的战斗。

作者一开头就让上蟹工船劳动的渔工喊出：“ 下地狱去啰!”也就说明作者有意识地选择了像地狱般的蟹工船这一特殊的劳动形态和典型环境，深刻地剖析了带有浓厚封建性的日本资本主义的剥削关系，科学地揭示了帝国主义阶段的资本主义的实质，同时无情地揭露了日本帝国主义发动侵略战争的总根源，从而把蟹工船上的渔工们为改善劳动条件和生活待遇的经济斗争，引向反对绝对主义天皇制的政治斗争。作者在这方面作了如下两段精采的描写：

“ 浅川、浅川,是蟹工船的浅,还是浅的蟹工船?”

“ 天皇陛下高高在云端，跟我们没有关系。可是这浅，就不那么简单了。”

* * *

每年，照例在渔期快要终了的时候，就特制进贡天皇的蟹肉罐头。可是很“不恭”地特制的时候,从来不特地斋戒沐浴,平时渔工们都认为监工这样干是很不敬的——可是，这一次却没有这种想法了。

“ 这是榨取咱们的血和汗做的,哼,吃起来大概特别鲜吧。吃了可不要肚子痛呀。”大家都是抱着这样的情绪做的。

“ 放点石头进去!管它的!”

多喜二就这样以他的胆识和勇气，向日本绝对主义天皇制挑战，最后发出了时代的最强音:“ 不愿被宰割的人们联合起来!”

这部作品虽以蟹工船为舞台，但它通过船上各阶级代表人物包括资本家代理人监工浅川的活动，以及“ 秩父号”的沉没,川崎船的失踪,帝国军舰的“护航”等情节,有机地把蟹工船同整个日本社会，乃至国际社会密切联系起来，大大地扩展了空间和时间，以更加丰富的思想内容，展示两大阶级的对立和斗争。尤其是安排了川崎船遇难漂泊世界第一个苏维埃国家接受革命思想影响，以及了解到这个国家没有阶级剥削实情的情节，为其后渔工们的斗争的发展，打下了更加坚实的思想基础。渔工们从自发斗争转变到自觉斗争的过程，既是通过阶级斗争的实践，而且更重要的是接受革命思想和理论的教育和指导。

小林多喜二给藏原惟人的信中就写《蟹工船》的指导思想作了这样说明:

如果仅仅停留在描写蟹工船内部的苛酷使役，只能唤起人道主义的愤怒，而尚未接触到他们背后的帝国主义机构、帝国主义战争的经济基础。所以必须全面地表现帝国主义——财阀——国际关系——工人四者的关系。①

多喜二以“帝国主义——财阀——国际关系——工人”四者作为一个整体，通过它明确地揭示了帝国主义机构、帝国主义战争的经济基础，以及无产阶级必须反对帝国主义战争的历史任务，而且将它与日常的生活结合，探求在黑暗的现实中解放的可能性。这是《蟹工船》的主题,也是自《蟹工船》以来,小林所一贯追求的主题。

作家以革命现实主义为基础，还包含着革命的浪漫主义精神。作品既描写了渔工的苦难生活和不自觉的状态，也表现了他们觉醒的过程；既热情而真实地表现渔工在生活前进中的每一个困难，写了渔工斗争的每一次失败，也写了渔工通过多次失败的教训，发现了自觉的解放道路，从而丢掉幻想，再来一次斗争，预示了渔工斗争的胜利的前景。可以说，《蟹工船》以渔工斗争的失败悲剧而告终，但却没有留下悲观和绝望的感觉，相反却充满了乐观的精神，展现了浪漫的明天，给人以希望和力量。可以看出，这是作家总结了《1928年3月15日》的不足，努力超越了个人的经历范围，显示了一个历史

① 引自手冢英孝《小林多喜二传》(中译本),第145页,吉林人民出版社1983年版。

的事实。在这个意义上，它更加深化主题的思想性，同时说明作家从根本上变革思想和对文学有了新的认识。

小林多喜二写《蟹工船》之际，正是无产阶级文学运动内部开展“艺术大众化”议论之时。他接受了藏原惟人对《1928年3月15日》的批评,有意识地在形式上向这个方面作些“冒险的尝试”,比如主人公是渔工的“集体”,而不是一两个渔工;超越个人的性格和心理的描写，着重突现了渔工整体的阶级的集体性格和行动。而且他认为“这种趋向，从无产阶级文学乃是集体的文学这一观点来看，是必然的。但也不要因此而产生不完整的以至枯涩无味的东西”①。作品的缺点还有追求人的自然本能，在描写渔工落后面时往往带有自然主义的色彩。

《蟹工船》问世的反响比《1828年3月15日》更加热烈。藏原惟人在《作品与批评》一文中写道“小林多喜二经常把一些重大的社会问题作为自己作品的基础。在《1928年3月15日》中，他在我们的眼前显示了好像对异教徒追问异端邪说似的严刑拷问场面;在这一部《蟹工船》中,又暴露了殖民地的一切非正义的行为。本来，在我国的文学中，把社会问题作为其基础的作品，在资产阶级文学中仅有少数的例外（如岛崎藤村的《破戒》）。这是因为我国的资产阶级很快地走过了他们的‘批判时代’。无产阶级文学能够写出这样的作品，而且正在努力写成这样的作品。小林多喜二的《蟹工船》就是这样的作品”。同时他指出这部作品产生了恰恰与《1928年3月15日》相反的现象后批评道：“难道无产阶级要描写集体就可以

①引自手家英孝《小林多喜二传》(中译本),第144页,吉林人民出版社1983年版。

完全埋没个人吗?”

第四节

《为党生活的人》

个人的生活，同时也是阶级的生活。

这是在《为党生活的人》中主人公的一句话，也是作者要在这部作品里表达的中心思想。

1931 年 10 月，小林多喜二在阶级斗争形势非常严峻的情况下，加入了日本共产党，并很快地转入地下，断绝自己的一切私人往来，抑制个人的一切欲望，全身心地投入党的革命工作和革命文化、文学运动中。他自己表示，“要在实践的过程中克服小市民的劣根性”，“必须在斗争中锻炼自己”，在文学上“创造新的模式”“描写积极的典型”,在“一天工作 28 小时也不知疲劳”的紧张的地下工作和敌人不断追捕之下，于 1932 年 8 月匆匆写就的《为党生活的人》，在他牺牲后，经过大幅度删除,作为遗作,改题名为《转换时代》,在《中央公论》1933 年 4、5 号上发表，直到战后才能以完整的面貌，以原题名面世。

这部小说，是多喜二根据自己的地下活动的体验，以日本帝国主义发动 9·18 事件”后进一步扩大侵略的情势为背景，以他联络的仓田军需工厂为舞台，描写了厂方以国家处在非常时期的名义，无理大批解雇工人、强制增加劳动强度和实行低工资制等，加强对工人的剥削和加紧为国家对外侵略作准备；另一方面共产党支部和党员不屈不挠地进行反对战争和维护工人生活权利的斗争，同时还与右翼团体和机会主义者

的斗争，直接触及当时革命运动的中心课题。作者在描写与群众斗争的相结合中，成功地塑造了一个以“自己的牺牲看做是为解放几百万的大牺牲不可或缺的牺牲”的“为党生活的人”的光辉形象。

首先从这部作品的结构来说，它的架构设定在仓田军需工厂及工厂内的斗争上，分为两条相关的线索展开，一条线索是描写工厂内党支部的活动及其所领导的斗争，但没有进一步在文学上表现各种人物及这些人物的阶级关系；另一条线索是着重将主人公“我”在革命实践中，个人在工作和生活——与母亲的关系和与笠原的关系上的实际感受文学化。这两条线索是有机联系，不可分割的。

小说主人公“我”为了党的事业，生活在一个与一般人生活相隔绝的“非法”的特殊环境。他很少个人的生活和个人的自由，全身心地投入反对日本帝国主义发动侵略战争和工农的解放运动。但作者描写“我”的个人形象时，却没有完全脱离日常生活和个人生活而作观念性的描写，相反是以日常生活和个人生活作支撑，生动地描写了波澜壮阔的革命斗争，个人的生活和为党的生活浑然一体。主人公甚至对季节的感受都与阶级的生活联系在一起，四季的花草、风景、蓝天和阴雨，在他看来都不是孤立的，成为他为党而生活的一部分。比如“天一下雨，我就高兴。因为出去联络可以打伞，人家就不容易看到我的脸。我希望夏天快快地过去，倒不是我讨厌夏天，而是因为夏天一来，衣服穿得少，我带特征的身段（让这种特征喂狗去吧！）会一下子让人家辨认出来。冬天一到，我就想：‘好啊！又多活一年了！又可以干工作啦！’只是东京的冬天过于明朗，对工作不方便”等等，对季节的感受非常敏感，而这种敏感性又是与他的地下生活密切相连的。

随着党的革命事业的蓬勃展开，个人的战斗生活虽然艰苦但却丰富多彩，人物形象也有血有肉有灵魂，显得十分丰满。这个人物是有文学生命的。作家在小说的故事接近结束时，这样概括地描写了主人公“ 我”这个人物形象:

作为一个党员，不能说我过着“24 小时的政治生活”。不过，这不只是我个人的过错。个人如果没有一定的生活环境，主观上的努力总是有限的。当我断绝了一切私人的交往，抑制一切个人的欲望，置身于党的工作生活之中，我才体会到过去要清算也很难清算的事情，却出乎意料地非常自然、非常容易地做到了。过去需要花一两年的努力才能做到的事情，现在缩短到两三个月就可以实现了。最初我不太理解一天工作28 小时这句话，可是我一天不得不进行十二三次联络的时候，我才懂得了这句话的含义——个人的生活，同时也是阶级的生活。

起码从我本心来说，我是愿意接近于这样的生活的。

作家就是怀着这样一种使命感来塑造主人公“ 我”这个人物形象的。这个“ 为党生活的人”，是自觉地将自己的利益服从于阶级的利益，将个性与阶级性、自我与阶级集团融合为一体的。可以说，这也是作家自我的实现，充分展示了作家的集体主义的精神世界。作家在坚持这一主体意识的基础上，尽情地发挥了自我的感情，包括与母亲的母子亲情和恋人笠原的男女爱情—— 他们相互理解、深切关怀和绝对信赖,都是爱的自然感情的表现。从这方面来看，主人公的个人感情也是非常丰富的。他在那个特殊的环境下，也是与平常人一样，有个人的欲望以及个人对自由的渴望的。

小说中的笠原这个人物则与主人公“ 我”是不同类型的人,作为咖啡店女招待的她之于爱主人公“ 我”,完全出自个人的感情。她协助主人公“ 我”的革命工作，也完全出自个人的生活，而非出自阶级的自觉。这一点，最终必然导致两人的矛盾。这种矛盾并非像一般的男女情爱纯粹是由于个人感情的纠葛而产生的，而是个人的生活意识和感情，与需要牺牲一切个人生活的革命运动现实的矛盾。小林也注意到这一点，并努力探索一个解决这种特殊的矛盾的方法，写出一种新的生活方式。比如小说有这样一段描写：

此时，她为每日的就职而四处奔波，有点疲累和不高兴了。听了我的话之后，她突然转过身来，露出了一副黯然的不耐烦的神色。我甚至把视线移开了。以后她就完全沉默下来。我也无奈地默默无言了。

“ 你想说是为了工作……”

笠原没有瞧我，反而用平静而低沉的声音说。她没有听见我答话，突然高声地说:

“ 我就去当妓女吧!”

简短几句的描写，充分地反映了面对这种特殊矛盾的主人公“ 我”的无言的苦恼、笠原的有言的痛苦,他们两人的内心都激起了巨大的感情波澜，用自己的方式展现了人的感情的自然性的一面。问题是作家在处理笠原个人的命运上，作家考虑“ 我”的苦恼与工农日常生活的苦恼、与一切为无产阶级的事业而牺牲结合起来，也企图将笠原的痛苦和牺牲与之结合起来，这样就着重强调了笠原服从性的一面（尽管并不是那么自觉），而忽视了自我选择的一面、独立人格的一面。最后

在小林所描绘的"我"和笠原的关系成了这样的关系:"'我'去笠原那里，变成只是取交通费，只是吃顿饭，几乎没有与她谈话"的关系。

小林多喜二是最忠实于藏原惟人的无产阶级文学理论的。在他写《为党生活的人》前不久,藏原发表了《"纳普"艺术家的新任务》,提倡"确立共产主义艺术"、"文学运动布尔什维克化",号召无产阶级作家"描写前卫"等。也许小林正是在艺术上实践了藏原这些论点,《为党生活的人》中主人公"我"与笠原的关系，是在"服从阶级斗争需要"的观念指导下而刻意塑造的，这是在特殊的环境下所不可避免地受到当时政治主义偏向的影响。实际上这是作家小林多喜二的个人生活、阶级生活和文学生活的真正写照。但作品反映出来的问题，又不仅是小林多喜二的个人问题，而且也是无产阶级革命运动及其文学运动存在的问题，即革命的实践者和文学的表现者如何统一的问题。简言之，是政治与文学的关系问题。这是日本文学史上一段值得总结的历史经验和教训。

正如小田切秀雄对这部作品的总评价所写道:"尽管如此,《为党生活的人》是作者小林为了全人类的最终的解放,而奋起将自己的一生献给共产主义文学运动，甚至忍受着这种解放事实上面临的异常的困难，来严格变革自己，好歹描写了日本文学从来未有过的新的人物形象。由于这是能够将它描写出来的作品，同时也不可避免地将当时解放运动背负的弱点和革命文学运动背负的弱点，作为自身的作品上的弱点原原本本地完全反映出来。今天我们从小林那里还学到许多东西，甚至从他的弱点也可以学习到许多东西吧。仅就这点，但

愿我们从小林流淌的鲜血中，将小林活现在明天”①。

第五节
多喜二与中国

小林从事革命活动和文学创作的年代，正是日本帝国主义为了摆脱危机，加紧准备对中国发动侵略战争的时期。在这样一个动荡的年月里，深受阶级压迫痛苦的小林，对中国工农阶级遭受三座大山的压迫以及中国无产阶级和人民奋起抗敌的斗争，是寄予深切同情和兄弟般的支持的。他在《1928年3月15日》这部作品中就无情地揭露了日本军事法西斯统治者加紧镇压日本革命运动，准备发动侵华战争的阴谋。

在他的代表作品《蟹工船》里，作者通过蟹工船上渔工们的具体斗争事迹，深刻地剖析了日本帝国主义的侵略根源和本质，动员无产阶级起来反对这场侵华战争。小林在为这部作品的中译本写序文时，就把中国人民看做是“走同一条道路的中国同志”。他满怀深情地指出：“日本无产阶级在蟹工船上遭受的极其悲惨的原始剥削和从事囚犯般的劳动，难道不正是和在帝国主义的铁蹄束缚下、被迫从事牛马般劳动的中国无产阶级一样吗?”中国无产阶级的英勇奋起,对紧邻的日本无产阶级是一股多么巨大的鼓舞力量啊!”我相信,我这部肤浅的作品,虽然非常肤浅,也一定可以成为一种力量!”中日两国人民在当时反对共同敌人的斗争中，就像小林所说的那样互相鼓舞，互相支持。

早在30年代,中国文艺界前辈对《蟹工船》给予很高的评

①小田切秀雄《昭和的作家们Ⅰ》,第105～106页,第三文明社1979年版。

价。鲁迅主编的《文艺研究》评介说:“日本普罗列塔利亚文学迄今最大的收获,谁都承认是这部小林多喜二的《蟹工船》。”夏衍也称赞“《蟹工船》是一部普罗列塔利亚文学的杰作”。但是,这部中译本出版不久,就遭到当时的国民党统治当局以“普罗文艺”为由而密令查禁。

作者在一封信里,当谈到《蟹工船》创作问题时还这样写道:“‘无产阶级必须反对帝国主义战争。’可是为什么要这样?在日本能有多少工人了解这个问题?今天一定要弄清这一点,这是当前最紧迫的事。”由此,我们可以看出,小林多喜二不仅自身起来反抗,而且动员广大工农起来反对日本帝国主义,把本国无产阶级的解放事业,同中国人民的民族解放事业紧紧地联系起来。在小林的身上闪耀着“全世界无产者联合起来”的国际主义的光辉!

特别是在1931年,日本帝国主义发动“9·18事变”大举侵略中国以后,小林多喜二怀着对中国人民的深厚情谊,不畏强暴,挺身而出,坚决反对日本帝国主义发动这场屠杀中国人民的侵略战争。他的这种思想和行动,在他创作的《为党生活的人》中,真实而鲜明地反映了出来。

《为党生活的人》是以当时日本工人阶级反对日本帝国主义侵略中国的革命斗争为背景,描写工厂中一名日共地下党员,在白色恐怖笼罩下,进行艰苦的革命活动,把个人的生活和党的生活有机地结合起来,把自己的全部热情、智慧和精力献给了党。作者将主人公的活动,放在当时的典型环境里,深刻地揭示了工厂资本家的剥削同帝国主义发动侵略战争这两者之间有着不可分割的联系,揭露了形形色色的机会主义者散布的什么战争是为了开辟“无产者的出路”,“是为了无产阶级的战争”等等谎言,捍卫了当时日本共产党的国际主义路

线，把日本工人反对本国资产阶级剥削的斗争，同维护中国人民的利益的斗争紧密结合起来，从而把工人的斗争引向反对日本帝国主义对中国的侵略战争。小林在《沼尻村》等一些后期的作品以及在他牺牲前一个月写就的另一篇小说《地区的人们》中也触及了这个工农大众反对侵略战争的重大问题，高度地概括了当时的时代特征。

小林多喜二这种崇高的无产阶级国际主义和革命的爱国主义精神，在他的一系列评论文章中，用更加明确的语言表达了出来。他严正地指出日本制造的“ 9·18 事变”的性质，是“ 日本帝国主义对中国进行的资产阶级强盗掠夺战争”，他无情地揭露日本帝国主义和其他帝国主义同国民党反动派导演的所谓 上海停战”的本质,实际上就是帝国主义为了 再瓜分中国互相提供保证”；他揭露了国民党反动派为了“ 要集中全力去扼杀中国革命”阴谋的同时，提出了“ 反对扼杀中国苏维埃革命”的口号。总之，作者在他的评论文章里深刻地揭示了“ 世界无产阶级和中国、日本无产阶级的血肉相连的关系”。

在中国人民处在内外交患的年代里，小林曾参与领导的日本无产阶级文化联盟，选举了中国伟大的作家鲁迅为联盟的名誉中央委员，以表示对中国人民的同情和支持。他还代表文化联盟，亲自参加日本反帝同盟并担任同盟的执委，为反对日本帝国主义的侵略活动四处奔走呼号。最后，遭到了敌人的逮捕，受到酷刑拷打，至死英勇不屈。这位日本伟大的无产阶级先锋战士，用他的笔也用他的行动奋斗了一生。他为日本无产阶级革命事业，也为中日两国人民的革命友谊，流尽了最后一滴血。

小林多喜二遇害后，以鲁迅为首的中国革命作家联名发表启事，高度评价了小林的伟大功绩。鲁迅还为小林同志的

牺牲发了唁电：

日本和中国人民是弟兄，资产阶级用血在我们之间划了界线，而且现在还划着。但是无产阶级和它的先锋队却用血来洗去这种界线。小林多喜二的死，就是最好的证据。我们知道，我们不会忘记，我们将坚决踏着小林同志的血迹，携手前进！

数十年的光阴流逝了。中日两国人民正如鲁迅所说的，踏着小林多喜二同志的血迹，在洗去战前和战后人为地在中日两国人民之间划出的界线。小林的血没有白流。他为之奋斗、牺牲的事业已在我国实现，他用鲜血浇灌的友谊之花已在中日两国盛开。他的文学在日本文学史占有一席之地的同时，也在中日两国文学交流史上写下了重要的一页。

第四章 现代主义的确立与新感觉派

第一代现代主义新感觉派的诞生——横光利一——新感觉时代的川端康成——新感觉派的其他作家——与无产阶级派围绕"形式主义论"的论争——新感觉派的文学特征及其成败

第一节 第一代现代主义新感觉派的诞生

在日本现代文学史前期，现代主义文学或称现代艺术派文学，是包括新感觉派文学、新兴艺术派文学、新心理主义文学和正统艺术派等。

日本文坛最早出现的现代主义文学——新感觉派的源流,可以追溯到1914年第一次世界大战前后欧洲兴起的现代主义思潮的影响。20世纪初欧洲在哲学和文艺领域已经出现的现代主义思潮，从意大利的未来派，德国的表现派，由瑞士而法国的达达主义，继而法国的超现实主义乃至立体派、结构主义等纷纷兴起。而且由于一战战后的社会动荡和人心混乱，欧洲人深陷虚无与哀愁的思想泥潭，因而这些现代主义思

潮，得到普及和强化。

欧洲现代派文学艺术在20世纪10年代末20年代初很快就被介绍到日本，首先在文艺领域，森鸥外于1909年译介了意大利诗人马里内蒂的《未来派宣言》，与谢野宽于1912年译介了未来派的诗，萩原恭次郎、冈本润、壶井繁治等人创刊《红与黑》，岸田刘生等人在画坛上开始系统地介绍立体派和构成派的新艺术观。接着村山知义将未来派、表现派的戏剧也引进日本。筑地小剧场成为现代主义艺术创造的中心位置,上演剧目70%是西方翻译剧。同时还涌现大量的现代主义文学艺术作品，比如法国达达派作家保罗·莫朗的小说《夜开门》、德国表现派电影《卡里格里大夫的密室》、凯塞的《加奈市民》等。特别是1921年平户廉吉仿效马里内蒂的《未来派宣言》，发表了《日本未来派宣言运动》，公开宣称要破坏一切艺术上的偶像，掀起了一场现代艺术派运动。此时期作为现代主义的一个重要派别的存在主义哲学思想也开始传播到日本。比如金子马治介绍了克尔凯郭尔的存在主义人生观、和噪哲郎介绍了克尔凯郭尔、尼采等的存在主义人学观等。但一战的主战场在欧洲，日本并没有受到像欧洲各国那样的物质破坏，日本知识分子也没有受到像欧洲知识分子那样的精神冲击，还没有适合其生长的土壤。所以，这股潮流影响艺术界以及部分诗界，还没有影响及整个日本文学和美学哲学领域。欧洲的现代派文学在日本只是处于酝酿形成的过程，尚未形成一种思潮。

日本现代派文艺思潮的起因，首先，伴随日本资本主义的发展和机械文明的发达，机械技术支配人的生活，人的生活方式和思维模式发生了很大的变化，传统的世界像和人间像开始解体，人与人、人与社会的关系形同机械的物质运动，以物

质的标准来衡量人和现实，人和现实被变换成一种抽象的图式。反映在文学上，传统的作为人学的文学观念也自然发生根本性的变化，试图用一种抽象的形式将反映人和现实以及认识世界的文学图式化，文坛上议论起机械美、机械主义文学，甚至语言本身也被视为物质的存在。在人的观念、文学的观念的这种变革下，不可避免地会产生一种新文学模式的要求，也就是要求排除以个人实感为基础的传统的写实，而以主观感觉为中心，在物质运动和瞬间的外部行为中分解人和现实，并且以感觉的文体和即物的文体变革为主导，企图通过这种新的文体再构建这种变化了的人和现实，实行“文学革命”。

其次，1923 年发生了关东大地震，引起了政治、经济的大混乱，给日本社会、文化生活带来严重的困难，深化了资本主义的危机。与此同时，苏联十月革命的胜利，促进马列主义在日本的传播，工农革命运动方兴未艾。日本统治阶级在大地震之后，以维持治安为借口，对工农革命运动进行残酷的镇压，整个日本处在一片白色恐怖之中。这一系列事件震动了日本知识界、思想界和文艺界，引起他们相当一部分人的思想混乱、不安和动摇，陷入精神危机的漩涡中。无政府主义、虚无主义、惟我主义等社会思潮应运而生，西方战后贪图瞬间的享乐风潮席卷而来，冲击着日本传统的价值观念，他们对自己在社会的存在感到不安、彷徨，产生了消极和绝望的情绪，竭力挖掘自我内心的不安，追求刹那间的美感、官能上的享受和日常生活中非现实的东西。这种精神上的变化，为一种新思潮的诞生提供了实现的可能性。

再次，20 年代初兴起的早期无产阶级文学，即工人文学、第四阶级文学，遭到日本统治阶级的残酷镇压，几乎濒于毁灭。《解放》、《播种人》、《文学世界》、《新兴文学》等左翼杂志

也先后被迫停刊。直至1924年左翼作家在一片白色恐怖中树起《文艺战线》的旗帜，重整无产阶级文学运动之前，无产阶级文学处在一个空白时期，这就促进了艺术派文学抬头的可能。同时长期统治日本既有文坛的自然主义盛极而衰，以“私小说”（亦称心境小说）为中心的日本纯文学走向了死胡同，其间虽然出现过“白桦派”“新思潮派”文学,企图以新的理想或新的技巧来挽回资产阶级文学的颓势，但仍未能改变文坛的停滞状态。许多新的作家开始对旧的文学传统、旧的文学思想表达方法和旧的文学形式表示怀疑和叛逆，乃至全面否定和破坏，尝试着探索一条新的文学创作之路。

可以说，日本现代主义的形成是具有深刻的内部原因，当时无论对社会条件或文学条件来说，都为一种新文学的诞生提供实现的可能性。欧洲现代主义思潮的外部影响，只不过是起了催生的作用罢了。现代主义文学在日本的出现，便成为必然的趋势。新感觉派的诞生和发展，就是顺应了这种趋势，将可能性变为现实。

当时文坛的情势是，1923年1月，占据资产阶级文坛的新思潮派作家菊池宽创办同仁杂志《文艺春秋》，有意识地培养一批年轻作家，以对抗无产阶级文学的兴起，力挽资产阶级文学自自然主义衰微之后的颓势。但是他们并未能达到预期的目的，因而一批有才华的年轻作家，像横光利一、川端康成不满于《文艺春秋》固守既有文坛和忽视新作家的倾向，他们认为艺术家的任务在于描写内部世界而不是表面现实，对日本文学传统表示怀疑，对一切旧有文艺形式提出否定，主张追求“新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法”，探索“表现形式上的革新”，即文体改革和技巧革新。他们甚至公开提出“破坏既有文坛”，进行“文艺革命”的口号。一群年轻

作家便退出《文艺春秋》，由菅忠雄、今东光、石滨金作三人于1924年9月发起创办一份新杂志，立即得到横光利一、川端康成、片冈铁兵的全力支持。同年10月,他们和中河与一、伊藤贵麻吕、加宫贵一、佐佐木茂索、佐佐木津三、十一谷义三郎、诹访三郎、铃木彦次郎等14人、继无产阶级文学派创刊《文艺战线》之后，宣布新刊物《文艺时代》问世。翌年11月,酒井真人、岸田国士、南幸夫三人加入。1926年3月,稻垣足穗、三宅几三郎两人加入，1925年,今东光中途退出,同仁共18人。

关于《文艺时代》创刊的目的，川端康成在《〈文艺时代〉创刊词》中指出:

《文艺时代》诞生的目的,是新作家对老作家的挑战,可以说是破坏既有文坛的运动。（中略）我们的责任是革新文坛上的文艺，从而从根本上革新人生中的文艺和艺术观念。确定《文艺时代》这个名称，既是偶然，又不一定是偶然。从“宗教时代走向文艺时代”这句话朝夕萦绕在我的脑海里。旧时宗教在人生和民众中所占的位置，到未来的新时代将由文艺所取代。

川端在文中还强调:“只有我们才能创造新的文艺，同时创造新的人生。”“站在过渡期的年轻人，为了自己的生存，惟一的出路就是坚持《文艺时代》应有的姿态。这份杂志恍如方舟上的一根桨，把我们救起载运到明天的彼岸”。但是，他们没有明确解释新的文艺和新的人生是什么？也没有明确提出自己的系统的文学见解和在创作上形成比较鲜明的艺术风格，即还没有建立起一个自觉的新文学流派。所以川端康成在其后发表的《新感觉派辩》（1925）一文中曾这样写道:《文艺

时代》只是代表新进作家，它“不是新感觉主义的机关杂志”，“同仁不是全部都是新感觉主义者”。只不过“被称为新感觉派的人们大多集中在《文艺时代》”罢了。尽管如此，这些新作家的结合，其动机是由于不安于既有文坛的秩序，希望以一种新的文艺冲破旧的束缚，打破文坛上令人窒息的停滞状态，则是很明显的。

在《文艺时代》创办之前，横光利一已经发表过反传统小说的作品，不追求事物外在真实，不使用呆板的文体和繁琐的语言，而是直观地把握事物的表象，运用感性的表达方式，使用新奇的文体和华丽的辞藻。总之，他从探求艺术的创新之路出发，寻求新的感觉现实，革新艺术形式和内容，他所写的《太阳》(1923)、《蝇》(1923)，已经显露了这种新倾向。尤其是横光利一在《文艺时代》1924年6月创刊号上发表的《头与腹》，更具新感觉艺术的特色。同年11月,评论家千叶龟雄便就横光利一的《头与腹》为代表的新感觉艺术倾向，发表了《新感觉派的诞生》一文，充分理解和肯定这种新倾向，指出:

假如给它起个名字，我们想称作“新感觉时代”。这是站在特殊视野的绝顶，欲图从视野中透视、展望、具象地表现隐秘的整个人生。所以从正面认真探索整个人生的纯现实派来看，它是不正规的，难免会被指责为过于追求技巧。不过，我觉得这也不错。它不仅把现实作为现实来表现，同时通过俭朴的暗示和象征，仿佛从小小的洞穴来窥视内部人生全面的存在和意义，这种微妙的态度的艺术之发生，是符合自然规律的。(中略)在这种艺术的倾向里,感受到一种特殊的愉悦,那就是他们的心理机能，首先是心情、情调、神经和情绪具有最强烈的感受性。因此文化的艺术应当引导到这一步，即具有

内部的生命。他们的感觉的新鲜性、生动的飞跃性，当然给新的文化人感觉到观赏它的愉悦。就这一点来说，“ 新感觉派” 理应更早地兴起，现在虽然有点迟了，但所谓“ 文艺时代” 派的人们所具有的感觉，迄今表现出来的，无疑比任何感觉艺术家更沉浸在新的语汇、诗和节奏的感觉中，这是毋庸置疑的。

千叶龟雄不是新感觉主义的提倡者，他只是作为旁观的第三者在《文艺时代》一部分新进作家中发现了他们的共同艺术倾向，作了解说，从正面肯定这一种艺术倾向是应该存在的,并给他们起了“ 新感觉时代”、“ 新感觉派”的名称。这大大地鼓舞了横光利一及其他追求新感觉的作家，以横光为中心兴起了新感觉派运动。横光无论在创作或议论中都站在这一运动的最前列，成为这一运动的主将。《文艺时代》中的川端康成、片冈铁兵、中河与一等人也参加这一运动。但新感觉主义问题也引起了《文艺时代》内部的不同反响，佐佐木津三发表了《诡辩五条》（1925）提出抗议。同时，遭到既有文坛的广津和郎、生田长江、宇野浩二等人的强烈反对，指出“ 他们的人生观，用一句话来说，就是人在走向毁灭之前，要为感觉上的享受而活”(广津和郎:《关于新感觉主义》)“。感觉主义是追求生硬的、卑俗的，乃至颓废的感觉快乐的倾向” （生田长江:《赐予文坛的新时代》）。也就是说，批评他们的神经和感觉是异常的、病态的。

新感觉派作家不受千叶龟雄的新感觉论的束缚和反对论者的左右，连续发表了一系列文章，或反驳反对者的批评，或独自地阐明自己的文学主张，如川端康成的《新进作家的新倾向解说》（1924）、《新感觉辩》（1925），片冈铁兵的《告青年读者》（1924）、《新感觉派如是主张》（1926），横光利一的《感觉主

义》（后改题为《新感觉活动》，1925）等，强调追求“新的感觉、新的生活方式和对事物的新的感受方法”，逐步地建立起自己的新感觉主义理论，并且在其后的文学实践中有意识地强化新感觉主义的倾向。从某种意义上说，这些论说促进了新感觉派走向自觉运动。新感觉派从此作为一个自觉的文学流派而正式诞生，与无产阶级文学雄峙于文坛，从“文学革命”与“革命文学”两个方面掀开了现代日本文学史的序幕。

第二节 横光利一

新感觉派的核心和灵魂，是横光利一（1898～1947）。在这一派中，惟有横光利一一人在整个运动过程中始终坚持新感觉主义的立场。从这个意义上说，没有横光利一就没有日本的新感觉主义。

横光利一生于福岛县北会津郡一个测量技师的家庭，父亲长年在外工作，童年随母在三重县东柘植外祖父家度过。在当地中学毕业后，到东京就读早稻田大学英国文学系一年多,由于长期缺课被开除学籍。这期间,在《校友会杂志》发表了习作《夜的翅膀》（1916）,恢复学籍后,改读政经系,未毕业,就埋头于习作小说。于1923年成为《文艺春秋》同仁不久,就发表了处女作《太阳》（1923）和《蝇》（1923）,反对自然主义照相式的平板写实技法，通过构建雕刻性的文体，来完成构图的象征性的美，已初露新感觉的表现的特征，受到文坛的注目。

《太阳》是描述王子们将上古的耶马台国女王卑弥呼比作“太阳”，互相争夺其美而杀戮的故事。但作者一反通常客观描述的手法，着重在捕捉新奇的感觉和印象上下功夫，将人的

主观感觉、主观印象渗进客体中，使感觉升华，即使视觉、听觉、触觉乃至嗅觉对象化、客体化。比如将鲜红的圆月比喻“男性生殖器图腾”，鸽子头比喻女人乳房，衣裳比喻心等等，诸如此类的描写，展现的是一种象征性的构图，给灵敏的瞬间感受蒙上一种玄理的轻纱。这一实验性的作品，打破了当时的小说技法，给既成文坛很大的冲击。

横光接着写了第二实验作《蝇》，小说以马车夫的“自我”为中心，揭示了人与人之间的冷漠关系，但作者没有纯粹的客观描写，而通过大眼蝇的眼睛的透视力，来折射出马车夫与各种乘客之间在开车问题上的复杂关系，由此引出人与人、人与马之间的尖锐矛盾，最后以人马俱亡作为悲剧的结局，企图以此来刺激人们的官能，让人痛切地感受到现实的森冷和人生的不安。作者在这一幕带有戏谑味儿的悲剧中，强调了人生的无目的性和命运的偶然性，嘲弄人的渺小，人在命运面前似乎比蝇还软弱无力，曲折地反映了资本主义制度下人的孤独无依、苦闷彷徨、生存威胁，仿佛站在毁灭边缘的状况。

可以说，作者在《蝇》中始终把蝇放在凝视现实的位置上，通过大眼蝇的眼睛，再现出一幅人世间的生活图景。根据这幅图景，突出自我解体、感觉崩溃的内在必然性，又通过这种感受性，使人们产生一种丧失现实性的不安定感。蝇眼所透视的正是作者主观世界的感觉，以蝇眼来表现自我的主观感受，从而突破事物的表象，表现了事物内在的本质，乃至内部人生的真实。很明显，蝇是作为拟定的视点而存在的，它在马背上、车篷上和天空中，都是用其眼睛来观察人世间的种种生活现象。蝇眼就是新感觉作家所说的“小小的洞穴”，它能够产生联系外部世界的最直接的“电源”。

接着横光利一在《文艺时代》创刊号上发表了《头与腹》，

通过描写路轨发生故障，列车停车后绅士与一般乘客在退票问题上的依存关系，着意说明在以权势财势为中心的社会里，人的心灵被扭曲的现实。

如果说，《蝇》是通过这个象征性的“小小的洞穴”来窥视人类的生存和命运，捕捉“内部人生的全面存在和意义”，那么《头与腹》便是运用“小小的外形”来象征“巨大的内部人生”。作家以“大腹”象征腰缠万贯的绅士，而“无数的头”象征一般乘客，只有“大腹”挤出人群办理退票手续以后，“无数的头”才如获天启，拥向“大腹”争先恐后地退票。这是通过“头”与“腹”的视觉作用，剖视人与人之间的畸形关系和依存法则。“大腹”实际上是世人心目中的财势、权威和“真理”的化身，这是吸引“无数的头”的原因所在。作者选择了“头”与“腹”这一外在形态作为主观感觉的触发物，是为了使这个“巨大的内部人生”象征化、个性化，刺激人们产生一种新的感受，进而领悟这“小小外形”中所包含的思想意蕴，读者从中可以体察到作者内心深处的愤懑之情，以及对整个社会和人生的无限感慨。

为此，作者以经过人工修饰的主观感觉和抽象化了的语言表现为中心，创造出一种崭新的文体，并通过新奇的文体和华丽的辞藻，来表现主观感觉中的外部世界，使描写对象获得生命。他提倡“从根本上革新文艺”，首先是指革新文体。他在文章中讲究行文的语汇、诗意和节奏，同时凭借主题的曲折、行与行之间的默然飞跃，情节的倒叙、重复和速度，创造一种意境，显示一种寓意。《头与腹》的首句:

大白天，特别快车满载着乘客全速奔驰，沿线的小站像一块块小石头被抹杀了。

这是新感觉派的典型的艺术语言，前半句是客观描述，大白天，特别快车、满载、全速都是最高状态的用语，后半句作者有意识一反呆板的机械的客观描写，用“抹杀”两字，来强调主观的感觉，使人感觉到火车奔驰的迅速，从而引起另一种感觉观念。也就是以这种象征的表现，将快车全速奔驰的客观事实，同在头脑里感觉到小站“被抹杀了”的主观感受放在同一平面上，把快车、小站和作者自我感受联接在一起，产生一种新鲜而强烈的节奏感，加强了主观感受的效果。

在《蝇》里，作者通过驿站的钟声、马车夫的割草声，写出一种动的转换，默然的飞跃，场面的调度，加上蒸笼沸腾，马喝足水，构成马车夫准备发车的场面，把马车夫的特异自我，同马车行将出发的动向联系起来，从鸣喇叭、炸响马鞭，到喇叭不响，马鞭停止，最后人马悲鸣，又复寂然无声，这种由静而动，又由动而静，很有节奏。它促成了蝇的活动，同时起到了预示死亡的不吉利的作用。

此外，横光在这几部作品里，运用拟人和夸张的手法，给对象赋予活力、个性和生命，然后将主观的东西，作者的思想感情跃入对象之中，使之生命化、个性化。《太阳》中有这样一句：“他捡起一块小石头，扔进森林。森林把月光从几片柏树叶子上掸掉，喃喃自言自语。”这样描写，使对象获得了生命，给人一种新的感觉。《蝇》里的蝇的全部活动，是拟人化的，它的大眼里凝聚了人的感觉、感情和意识活动，它“眺望”“仰视”“俯视”“聆听”,把一幅幅人生图画衔接起来,悠悠地摆出一种“旁观者清”的架势，煞是叫人可怜、可叹、可笑。同样，以马车夫养成摸头屉豆包的怪癖，将“豆包”拟人化，比作处女的乳房，暗示马车夫这个独身汉的孤独人生，象征马车夫在性方面的过度抑制而形成的一种复杂的变态心理。作者意在表

现在被严重扭曲的时代与社会里，人的生存基本关系以及人的生存价值和意义。

横光利一就新感觉派的基本特征，就此写了《新感觉活动》一文总结道:

所谓新感觉派的表征，就是剥去自然的表象，跃入物体自身主观的直感的触发物……所谓主观，是指认识物体自身的客体的活动能力。所谓认识，就是知性和感性的综合体。而构成认识这个客体的认识能力的知性和感性是跃入物体自身的主观概念的发展。

感觉与新感觉是不同的。不过，新感觉作为其触发体的客观，不仅是纯粹的客观，而且是从作为含有一切形式的假象、也含有一般意识的表象内容的、统一的主观式的客观所触发的感性认识的实质的表征。这种触发的感性认识的实质，比起在感觉场合来，更在于新感觉的表征，其更强的悟性活动，是采取力学的形式进行的。

也就是说,他认为新感觉之所以“新”,与一般感觉在感觉的触发上是不同的，所感觉的新，就是感觉和被纯粹客观触发的感性认识的内容表征。新感觉的表征，至今必须依靠知性，是内在直感的表征。

横光的另一篇新感觉派代表作《春天马车曲》（1926）,写了一对夫妻间的正常爱情被严重扭曲，他们只好通过互相嫉妒和猜疑，比如通过丈夫把卧病在床的妻子比喻为动物园铁栅栏里的野兽，试图用这种残忍的恶意的语言，来表达隐藏在内心深处的“强烈的爱”。作者写这对恩爱夫妻的反常心理，

在于说明在那个社会里，人与人的组合，包括夫妻的组合，是与善意和真诚无关，尽管相处在一起，但各自却以自我为中心，谈不上互相信任，更谈不到真正沟通思想，这种变态的情感，从根本上怀疑爱情的可靠性和人的相互理解的可能性，把情欲看成是痛苦与失常的根源。可是，作者却以“春天马车曲”这样华丽的辞藻来装饰凄怆的现实。这篇小说，虽然未能充分运用新感觉主义的文体，但新感觉主义文学思想性格却是十分明显的。此外还写了一些也颇具有这样浓厚的新感觉的分子的作品。比如《静静的罗列》（1925）、《拿破仑与疥癣》（1926）等。

《上海》（1928～1931）是横光利一最后一部新感觉主义集大成之作，也可以说是横光文学的最高杰作。这是横光以自己旅居上海期间发生的“5·30事件”中所见所闻作为素材，故事叙述主人公、上海一银行职员参木爱上了土耳其浴室的女佣阿杉，老板娘阿柳嫉妒，将阿杉解雇了。阿杉又惨遭参木的旧友甲谷玷污，沦落风尘。参木转职日本人开办的纺织厂，对美貌的女工、共产党员方秋兰关心和理解。在“5·30”反帝暴动中，参木两次救出了方秋兰。最后殖民当局加强镇压运动，发展到巷战。方秋兰在暴动中消失了，盛传她被同志怀疑是与日本人勾结而被枪杀了。这时参木也被当局认为是通敌的叛徒而藏匿在阿杉那里。阿杉在昏暗中与参木再会，最后喃喃地说了一句“你什么都不要再想了,就来这里吧”。

横光在这部长篇小说里，企图以个人的心情和体验为中心，通过上述故事，在半殖民地上海的混乱、颓废和不稳定中，捕捉人的不安定的状态，以及人背负个人与历史的宿命，反映了近代人的两重结构形成和近代个人主义解体的过程。同时，通过在街头暴动、工厂罢工乃至日常不安定的生活包括爱

情生活中人的相对化的认识，来透视现存社会秩序的崩溃和人与现实的分崩离析的现状。因此，这部小说比起作者本人的其他新感觉小说完全抽象的思维的表现来，多少运用了通过主观感觉不可能透视的现实的力学，使之含有社会小说的某些分子。横光以此自负地说：“充分地将文学作为问题的社会主义文学，当然是在正统的辩证法发展阶段下成长起来的，具有从新感觉派文学中应该产生的命运”（《新感觉派与共产主义》),虽然技法上是新感觉的,但从中也可以窥见作者试图在文学上拓展新感觉派与现实和历史的联系的空间。

但是这种对现实和历史的静止的态度，自然地瓦解横光自身的新感觉的因素。他从《上海》转向《机械》（1930）的写作，就是重要的标志。这部小说讲述名牌制造厂老板、匠人轻部和临时雇工屋敷围绕工厂丢失技术资料产生了纠葛，“我”怀疑是屋敷所为。他们一起去喝酒，屋敷酒后死去。这究竟是屋敷误喝了氨水事故死亡、有意自杀，还是被轻部所谋杀，“我”也不知道,好歹“我”也被卷了进去。作者着重描写三个人加上“我”的四人的心理像机械似的纠缠在一起。而“我”作为讲述故事的人，既像作为小说人物的行为，也像作者的代言人来讲述。“我”也像机械的齿轮,无主观,失去自己的判断,故事至此就结束。横光利一以《机械》为转机，从感觉主义转向新心理主义这种突然的变化，成为文坛的话题，也对当时的现代主义文学带来很大的冲击。

横光接着还发表了新心理主义的代表作《寝园》（1930）和《家徽》（1934），前者围绕丝绸批发商的女儿奈奈江与丈夫在感觉上不合拍，思慕昔日的情人丹雨，在心理产生动摇的故事，写了这三个人物的心理纠葛；后者描写孤独的发明家雁金八郎围绕研制一种新酱油，与其对立面山下博士，以及娶了与

雁金有默契的敦子为妻的山下的儿子久内产生心理纠葛的故事,而且都是以“第四人称”讲述的。

在这三部作品里，作者为了更深入地描写或挖掘他笔下的人物的行动、心理和自我意识，感到将作者的主观心理仅注在一般小说的三个人称上已经不够，于是设定了第四人称的模式，试图探索自我意识深处的心理的现实性。

尤其是战争局势日紧，当局加紧控制言论，纯文学遭到严重压制，横光利一发表了实际上是纯文学“转向”的公开声明《纯粹小说论》(1935)，文章开头就谈及通俗小说与纯文学的问题，认为“如果有文艺复兴的话，那么除了使纯文学变成通俗小说以外，就绝对不可能有文艺复兴的存在”。而所谓“纯粹小说”，就是在解决这个困难问题之前需要通过这个关口，即应该尽可能明确通俗小说与纯文学的不同。他指出：

关于这种不同，迄今各种人思考的结果，有两种意见：一种意见认为所谓纯文学就是排除偶然性，另一种意见则认为所谓纯文学就像通俗小说那样，是没有感伤性的，除此之外，我还没有听到别的意见。(中略)但是,一旦成为通俗小说,就没有日常性，也没有偶然性。这时候，没有任何理由，也没有任何必要运用变化与色彩以及钓读者胃口的感伤，突然硬将最惬意的事贴上去。不管怎么说，在这里没有只连续写自己身边所经历过的事实，无论事物多么简单，也都是有创造的。事物，只要有创造，它比起记述自己身边的事来，就更有深度。也可以说，之所以出现这种议论，因为它首先有强烈的生活的感动。所以我觉得被通俗小说所压倒的纯文学的衰微是必然的。

同时他总结了自己的创作实践,以作者"主观心理"和"第四人称"构建的纯粹小说论,主张以四种眼,即"作为人的眼"、"作为个人的眼"、"看其个人的眼"和"作为作者的眼"的透视力，穿凿自我意识的怪物，表现文艺上的自我意识的内在深处的形象。为此，他强调了自我意识才是新的现实，才是新的人物形象。简言之,横光的"纯粹小说论",就是否定纯文学及作为日本纯文学的私小说，将纯粹小说视作比纯文学更高级的规范。

被当时文坛视为"纯文学第一人"的横光利一通过自己的创作实践的转变，思考着现代日本文学的新走向，并转向在通俗小说中寻求对通俗性的新认识，将事件的偶然性和感伤性作为通俗小说的两大要素，发现在通俗小说里也有创造和生活的感动，试图整合纯文学与通俗小说的关系，从而提出了"纯粹小说论"。这一论说的提出，引起了文坛的广泛的议论。中村光夫、尾崎士郎等大多数论者从纯文学的立场出发，几乎对准横光的"通俗小说有创造"的论点进行了批评。

然而，在新感觉派时代这一派的同仁中，只有横光利一写了如此众多的新感觉主义的作品，而且在《文艺时代》于1927年停刊以后也只有横光利一在一个时期内仍然独自坚持新感觉主义的立场。同时，在新感觉派时期，新感觉派文学与无产阶文学的对峙，只有横光利一与菊池宽一起如此固执地反对无产阶级文学。

川端康成说:"新感觉的时代,是横光利一的时代","假如没有横光及其作品的存在，也许就没有新感觉派的名称，也就没有新感觉派运动"(《新感觉派》)。

1936年春夏之交，横光利一赴法国巴黎旅行，归国后就接触西方文化的印象撰写连载长篇小说《旅愁》（1937～

1945)，通过赴欧旅行的两个青年身在异乡，一个加深了对日本的憧憬，一个却被西方的魅力所吸引，他围绕西欧合理主义与日本主义的对立而引起论争的故事，意图宣扬“回归日本”的主题思想。实际上，这反映了战争期间作者本人的思想。这部作品未完成，日本就战败无条件投降，作者无法继续贯彻他的意图，作者本人也于1947年逝世，这是横光利一的悲剧的宿命。

第三节
新感觉时代的川端康成

川端康成在新感觉派文学运动中，为建立新感觉主义理论基础立下了功劳。他的《新进作家的新倾向解说》一文，从哲学思想到文学形式对新感觉派作了全面系统的论述，引起文坛的注目。

他的这篇文章分四部分，其主要论点是：

（一）新文艺勃兴部分，主要强调已成名作家如何对待新进作家的问题，是文艺界的主要问题。新进作家必须意识到新文艺时代的到来。

（二）新感觉部分，强调新文艺的表现与内容与新感觉的关系，说明没有新表现，就没有新文艺。没有新表现，就没有新内容。没有新的感觉，就没有新的内容。同时认为无产阶级文学家主张文艺必须是通过无产阶级的感觉去感受自然与人生，虽然也是创造新感觉的文艺，但这不是新感觉主义。新感觉主义是“感觉的发现”。他举眼睛与蔷薇的关系为例。一般文艺的表现是“我的眼睛看到了蔷薇”，把两者当作两种东西。新感觉主义则表现为“我的眼睛就是红色的蔷薇”，把两

者看做是一种东西。他认为这就是新感觉的表现与一般所谓感觉的不同之处。

(三)表现主义认识论部分,主张借鉴德国的表现主义,文艺要表现自我，而这种自我表现，大都在于新的感觉。他说：“因为有自我,天地万物才存在,自我主观之内有天地万物,以这种心情去观察事物，这是强调主观的力量，信仰主观的绝对性。另外，天地万物之中有自我主观，以这种心情去观察事物，是主观扩大，让主观自由活动。这种想法发展下去，势必自他一如、万物一如，天地万物都将失去境界，融成一个精神的一元论世界。这就是主客一如主义，以这种心情去表现事物,就是今天新进作家的表现态度。”

文章以具有代表性的横光利一为例，说明横光直观万物，使万物生命化，给予描写的对象具有个性的或捕捉瞬间的特殊状态以适当的生命。而且他的主观无数地分散，跃入所有的对象，让对象活跃起来。这样表现就泼辣而新鲜，使描写立体化、鲜明化,这就使感觉焕然一新,这就要有新的感觉。

川端指出：这是一种认识论，是对自然与人生的一种新的感受方法，是一种新的感情。所以新进作家的新感觉主义就是新文艺。

(四)达达主义的思想表达方法部分,是全篇文章的重点,强调了以下三点：

1. 认为达达主义的诗和小说的表现，是一种思想表达方法的破坏。这是新进作家的新表现的理论根据。而达达主义从精神分析学的“自由联想”中找到洞察心理的钥匙，找到了这种新的思想表达方法。正是这一点，达达主义采取了反抗向来的表现态度。

2. 强调以达达主义的思想表达方法，取代陈旧的思想表

达方法，但不是要模仿达达主义的晦涩难懂的表现，而要从中找出理应能引导出主观的、直观的、感觉的表现的暗示来。也就是把达达主义的“心象排列法”，变成忠实于主观的，变成直观的，同时也变成感觉的。

3. 阐明达达主义的“同时性”的内涵，认为人们可以同时看到许多事物，感受到许多东西，但其瞬间的视点是一点，意识的中心是一件事，它们比语言和文字变化快，而且视野和意识内容也比文章富于变化，很有宽度和广度。新感觉的文艺就是努力用语言和文字把变化以及宽度和广度反映出来。

川端的着眼点是：新感觉主义的工作在于革新文艺，过去时代的文艺已经无力传播现代精神，而达达主义是最好的表达方法，扬弃其晦涩难懂的部分，就导出主观的直观的感觉的新表现，从而可以从旧的表达方法解放出来。

川端康成的这篇文章，是支撑新感觉派文学的重要理论文章。一些批评家认为这篇论文“在一定程度上规定了新感觉派作家的创作方法和运动方向”①。片冈铁兵也说：“我是怠惰的，主要由川端君一个人奋斗”②。这说明川端康成在建立新感觉派的理论方面所起的重要作用。

川端在创作实践上，写过掌篇小说集《感情装饰》（1926）、短篇小说《梅花的雄蕊》（1927,后同《柳绿花红》合篇改称《春天的景色》)和中篇小说《浅草红团》（1929）等少数几篇具有新感觉主义文学特色的作品，通过主观感情和自我感受，反映当时社会的严重混乱，和人在激变中的变态感情和颓唐精神。比如《梅花的雄蕊》的主人公“我”目睹猴子栖坐在大象背上和

①福田清人编《川端康成——人和作品),第67页,清水书院1978年版。
② 转引自进藤纯孝的《川端康成传记》,第146页,六兴出版社1976年版。

睦相处，联想起释迦牟尼立下只有鸟枭共栖，蛇鼠同穴，他才安然圆寂的宏愿，触动他的内心的苦恼，联想到他和千代子的爱情不为人所理解，有情人终不能成眷属，以感叹人情的淡漠；又用新奇的文体，来表现主观感觉的外部世界，小说中的“川流不息的红色，仿佛把沿着街道一直伸向远方的开阔的山峡也吞噬了”一句，就没有直接说明物体——公共汽车是红色，而是通过主观的感受，表现物体的红色，把客观现实延伸到主观的世界里去，即通过主观感觉把握客观事实，然后把两者统一起来。同时使用夸张拟人化的手法，将白弓、新月、蓝天三者组合在一起的人格化的描写，注入作者的主观感情，坦率地将内心真实的颓废情调直接倾吐出来。

《浅草红团》表现手法更具有新感觉主义的特色，它以速写的手法，描写了一个个小故事，勾勒出浅草地方舞女群在社会无情压迫下挣扎着生活的世相，但作者没有去揭示这个黑暗角落冷酷现实的深刻性，而是以一个旁观者的姿态，将冷眼放在这个病态世界的黑暗中，去凝视和感受舞女舞姿的美。

从文体来说，川端在这篇小说里驱使语言和文字摆脱了原来所规定的意义，以及摆脱固有文章的规范模式，赋予文章新的生命和跃动感，让人感觉具有一种新鲜和活跃的氛围。小说写到隅田川上新建的两座桥——清洲桥和言问桥，作者运用这种文体，记录了人物对两座桥的瞬间感受，言问桥是“清洁的H”,“显示了直线美”,直线具有坚硬感,是象征男性;而清洲桥则具有“曲线美”，是暗示女性。这种奇妙的描写乍一看令人莫名其妙，但作者的艺术追求还是比较明显的，他企图凭借审美主体的虚玄感觉，使伫立桥头喁喁交谈的少男少女显得格外楚楚动人。

这种新的自由文体，以直接感觉的形式，将内心活动的节

奏落实到语言和文字上。最典型的例子，是“ 塔里的新娘”一节。描写了四个男子聚在塔尖东面窗户那儿看见春子，罗列了东面窗户看见隅田川两岸一大堆物象，比如神谷酒吧、东武线浅草车站建设所、大川、吾妻桥、钱高公司的架桥工程、隅田公园、石头加工厂、云集的小船、言问桥、札幌啤酒公司、锦丝堀车站、大岛瓦斯槽、押上车站、小学校、三国神社、大仓别墅、荒川水路、筑波山等及它们的布局之后，接着写了春子从这扇窗户走到那扇窗户,眺望着东京的屋顶,说道“ 真是乡下。东京是座旧木屐般的城市，而且这木屐还沾着泥土……”

上述物象罗列的描写，表面上似是呆板的、生硬的、意义相近的文字堆砌，但最后春子的一句话，让这种客观的罗列刺激人们的感官，给人造成一种新的感觉，东京是带泥土的木屐般的城市，浅草不就是肮脏的“ 人的市场”！ 在这里读者感到作为“ 人的市场”浅草的现实的肮脏，以及众多像春子那样沦落“ 浅草红团”的少女们对人生的不安。可以说，这种文体的形式，与川端所要表达的主题内容是相通的。

川端还夸张的拟人描写，以增加主观的感觉。他的《梅花的雄蕊》中把梅花的雄蕊写成“ 宛如白金制的弓,曲着身子,将小小的花粉向雌蕊扬去”，以及“ 雄蕊的弓形，恍如一轮新月，冲着蓝天把箭放射”,以引起“ 对女子温柔的身躯的倾慕”。作者将白弓、新月、蓝天三者组合在一起，注入主人公的主观感情，充分表达出隐藏在内心深处的阴暗的欲求。接着笔锋一转，写了主人公想起被人暗杀死在舞台上的一代名优团十郎的铜像，以表白：“ 也许是美的紧张与丑的紧张形成对照的关系吧”，反映了观察者的惶惑和颓伤的心情。这种夸张的拟人化的描写，虽然增加了某种主观的色彩，却过分渲染情欲造成的苦闷、痛苦和失常,表现了生理的、卑俗的,乃至颓废的官能

享受的倾向。

他还运用这种技巧，创造诉诸视觉、听觉的动态。《浅草红团》写到“日本式的林泉”“西洋式的早晨”,造成一种声与色，企图给人一种清新的感觉。他的《温泉旅馆》的阿雪把男客的“甜言蜜语”，直接比作弟弟身上被继母痛打的“青一块紫一块”;本来“甜言蜜语”和“青一块紫一块”是毫不相干的,但作者把听觉作用和视觉作用统一在一个感觉概念里，以视觉中的“青一块紫一块”来渲染、加强听觉中的“甜言蜜语”的感觉印象，同时象征阿雪通过自己的人生经历，深知男客的“甜言蜜语”意味着什么。这些描写，都竭尽拟人、夸张之能事，创造出一种主动的、奇幻的艺术境界。

川端康成还写了新感觉派时代惟一的电影剧本《疯狂的一页》（1926），但也不算是成功之作。他当时也认为“无可讳言，从被称为新感觉派的诸位作家的作品中，我很少感受到新时代的生活气息”(《文艺时评》1925 年 4 月）。这说明他已自觉到盲目醉心于西方现代主义也不完全符合新时代生活的要求，所以他没有把新感觉主义作为自己惟一追求的目标，而开始探索多种的艺术创作道路，完全运用新心理主义写过《针·玻璃·雾》（1930）、《水晶的幻想》（1931）;全盘继承东方的心灵学和轮回思想写了《抒情歌》（1932）、《慰灵歌》（1932）,这期间，川端同时开始在东西方文学理念和方法的对立中整理自己的文学思想，深入探索日本传统的底蕴，以及西方人文理想主义内涵，并力图实现两者的内在的谐调，《伊豆的舞女》（1926）就是在这种努力下诞生的。在新感觉派运动时期，川端康成就敢于发表毫无新感觉派虚饰和观念性的作品，在艺术上开拓了自己的新路。

正如小田切秀雄指出的：“他们当中只有川端康成在实践

中显示了一种完全的美。他以《伊豆的舞女》打响了第一炮，这点首先显示了他的独特风格。”这是由于他“成功地同日本文学传统结合的结果。这样，川端与横光、片冈他们不同，达到了一个新的境地”①.

川端康成在新感觉派与既成文坛的论争中，还写了《新感觉派辩》（1925）、《号外波动调》（1925）、《答诸家的诡辩》（1925）等，针对文坛对新感觉主义的批评进行答辩，并声明他不是“感觉至上主义”或“惟感觉主义”，“新感觉”不是他的文艺观的全部，他也不想只用感觉这一把钥匙来解决人生与艺术的所有问题，只是要求在内在获得进一步深化文学自觉的机缘。同时对文艺上的“新感觉的”要素究竟能以多大的幅度向世界进军是多少抱有怀疑的。新感觉主义即使作为文学论也是十分不成熟的吧。另外针对文坛认为新感觉派受莫朗的《夜开门》、《夜闭门》的影响很大的问题,再次强调他们的理论根据是表现主义的认识论和达达主义的思想表达方法，他们了解新感觉的世界性发展趋势，不仅限于表现派和莫朗的翻译小说，而且还包括《劳工俄国小说集》。所以他说：“可以把表现主义称作我们之父，把达达主义称作我们之母，也可以把俄国文艺的新倾向称作我们之兄，把莫朗称作我们之姐”（《答诸家的诡辩》)。

因此可以说，在与既成文坛的论争中，川端更多地关注文艺技巧的革新，认为新感觉主义正是对自然主义最早而且是正当的反动。而在与无产阶级围绕形式主义的论争中，他一方面批评无产阶级文学是没有变幻的文学，“与其把它作为艺术来鉴赏，莫如说是从为了获得了解无产阶级文学的现实这

①小田切秀雄《现代文学史》(下),第 357 页,集英社 1975 年版。

种意识出发的”，但他表明不想同横光利一他们一起攻击无产阶级文学；另一方面以叶山嘉村、德永直、佐多稻子、中野重治的作品为例，说明他“不认为无产阶级文学的作品是拙劣的”，他“至今一次也没有想过要埋葬无产阶级文学，一次也没有认为无产阶级文学的技巧已经走进死胡同”（《变幻与技巧》）。他还进一步阐明自己的态度：“我虽然是艺术派的自由主义者,但我认为《战旗》同仁的政治是正确的，直到现在我不曾有过任何一次否定无产阶级文学”（《谎言与颠倒》）。而且他正面肯定地说，“这些年轻的无产阶级作家在《新潮》创作栏上，以真实而痛苦的生活，说明我们应该如何生活的问题，这是无可争辩的事实”(《装饰松枝式的短篇》)。

川端康成没有像横光利一那样认为无产阶级文学“是时代的错误”(《时代的放荡》),而对无产阶级文学采取挑战的、完全针锋相对的姿态。在整个新感觉派文学运动中，正如伊藤整所说的：川端康成是“新感觉派集团中的异端分子”①。

第四节 新感觉派的其他作家

片冈铁兵、今东光、中河与一与横光利一、川端康成作为新感觉派的核心人物，积极地活跃在新感觉主义文学运动的第一线上。十一谷义三郎、佐佐木茂索、池谷信三郎、铃木彦次郎等也发表了一些有新感觉派特色的小说，构成了新感觉派的一道风景线。

片冈铁兵(1894～1944）与川端康成一起成为新感觉派的

①伊藤整《川端康成》,《日本文学全集》第 39 卷,第 424 页,集英社 1978 年版。

理论的两根支柱。他习作之初，醉心过自然主义、唯美派、象征派，倾倒过从永井荷风、谷崎润一郎到波德莱尔、魏尔兰。于 1920 年发表了处女作《舌》而开始了作家生活。1924 年积极参与创办《文艺时代》，在理论和创作两方面开展新感觉主义的文学活动。他发表了《告青年读者》、《新感觉派的如是主张》、《新感觉派的表象》等文章，声言人生真正的意义"不是在于顺应或模仿旧的东西，而是创造新的事物"(《新感觉派的表象》)，因此他一反过去的文学传统。这些文章的主要论点可以归纳为：（一）认为作家的生命活在物质中，活在状态中，而最直接联系现实的电源是感觉，而不是别的东西。因此用感觉捕捉对象，诗便闪烁在新的生活与最初感觉之间。新的生活方向，是由新的感觉方向来决定的，这是成为新时代的新认识论的前提。（二）强调追求客观的真实是瞬间的真实，但只是不从客观真实出发，或者只从客观真实出发而不返回客观真实。实际上，这是主张主观是惟一的真实，否定现实世界的客观性。（三）说明解放感觉虽不是新生活的全部内容，但却是新生活的第一步，因此文艺创作要重视感觉。也就是主张把感性放在理性之上，全然以个人的"感觉生活"取代理性认识。所以他要求尊重"感觉生活"。

也就是说，片冈的新感觉主义理论是以主观唯心主义作为哲学理论基础的。他相信主观的力量，相信主观的绝对性，立足于"扩大主观"，把个我看作是存在的核心，把世界万物看成是"个我"的表现，补充或者阻碍；以为只有意识才是真正的存在，而物质世界、存在、自然界，只是意识、感觉、表象、概念的产物。实质上，他以上述论点为依据，把感觉看成是惟一的实际存在，从而否定外部世界的存在，否定理性认识的作用，走向非理性主义。

片冈铁兵第一部用新感觉派手法写的作品《幽灵船》（1924），描写一个海事遇难被冲上海角的舵手，在半昏迷的状态中，窥视身旁的小屋内一对男女制造的氛围，每一瞬间都在增长着热情和力度的节奏，一声声叩击着舵手的心脏，屋内的光景以强烈的色彩压迫着他的心，他恢复了一次生命。同时，屋内这对年轻的灯塔看守夫妇，妻子遭丈夫粗暴对待，怀念起死去的未婚夫的亲切相待，她失魂之中从半透明的酒中看见一个樱果的幻影，看见死去的男人的心脏……渐渐入睡，梦见未婚夫乘船回来，心想：难道是幽灵？作者通过舵手死亡之前和看守人妻子失魂之前屋内外的二部组成，以舵手在绝望中的官能享乐，来编织某种没落疯狂的病态心理。它象征地表现了当时不安定的社会和病态的人际关系。

《钢丝上的少女》（1927）则是他最具新感觉主义特征的作品,小说的主人公少年职工“我”,忆起目送着被父亲卖给马戏团老板当走钢丝的杂技演员的妹妹，手拿自己送给她的红气球远去的凄楚面影，不时产生一种空虚的亢奋，虚妄的幻影，“我”再不能忍受这份耻辱,打算杀掉充当老板资本的妹妹,但在心灵深处却又嘲笑这种杀人念头的“偶然的新奇”，于是自己买了一个红气球，仿佛与妹妹接近了，觉得自己与妹妹的联系是羸弱的、微小的、美丽的存在。当他进入马戏团帐篷时，他的红气球脱手而飘向在空中表演走钢丝的妹妹，妹妹一生的梦幻和色彩都移到红气球周围，变得鲜红，最后燃烧着旋转坠落下来，最后横躺在地上的，是女人的尸体。新感觉派作家这样一幅幅可怖的图景，是他们对现实解体的悲剧体验，是与人们在社会矛盾和冲突中的不安定情绪相一致的。作者从“我”打算杀死妹妹“破坏那个暴戾可恶的资本家的资本”,到最后心中喊出“我要杀死一切,破坏一切”,并在点题时指出：

“ 这不是父亲的罪过，也许是这个社会造成的罪恶。”他似乎据此来重新探讨从旧的世界秩序中拯救人、解放人，以及人的生存的意义。

片冈在这部作品里运用新感觉派的手法，捕捉少年主人公“ 我”的官能性感觉的内在纠葛的同时，开始将他的视角投向下层贫苦的人们，揭示了社会的罪恶，反映了他对时代的不安和对社会的关心。这是作家走向无产阶级文学的前兆。在这一年，作家面对时代浪潮的冲击，开始感到自己“ 如今思想上很苦闷”(《手帖》),逐步从唯心史观向唯物史观转变。翌年他便加入了前卫艺术家同盟，用无产阶级现实主义的直率表现,写了《绫里村壮举记》(1929)，客观真实地反映了鲍鱼产地绫里村的村头对渔民的剥削，掠夺渔民的劳动成果，以及渔民逐渐自觉起来反抗的过程。

今东光(1898～1977)以《军舰》(1924)、《瘦新娘》(1925)的问世而成为新感觉派引人注目的成员。《军舰》以表现主义的手法，写了造船厂制造一艘3万吨级的军舰，累死累活的青年工人吉田，面对工人的非人生活，产生了巨大的苦闷、寂寞和黯然，同时以迅速的表现和穿插的描写，展现军舰建成全过程“ 常常出现只有手或血肉模糊的脚在飞转——重物跌落时，或者被齿轮咬住时。蔷薇色的内脏”等一幅幅悲惨的图景。《瘦新娘》描写一个已嫁给公子哥儿的瘦女子江美子，丈夫是个废物，她常常想念初恋的情人小助。尤其看了意大利歌剧《魔术师》中的男女主人公西尔维、奈达和魔术师卡尼奥之间产生爱情纠葛生忌而发生杀伤事件的故事，便又激起了对小助的爱恋之情，在梦中又当了“ 瘦新娘”。作者通过奈达的话:自己这么瘦“、大概是由于感情过剩吧?”“这是正常的生理作用,还是正常的心理现象?”

从这两部代表性的作品可以看出，今东光所追求的并不完全是新奇的感觉、惊人的技巧和敏锐的神经，而是更侧重于创造一种新感觉派自以为的崭新的精神。

今东光就对待新作家的问题与菊池宽产生纠纷，以及任当班编辑期间,对某些同仁"任意妄为"不满,很快就退出《文艺春秋》、《文艺时代》,以一种"新时代就是叛逆"(《犹太的申辩》）的精神，与片冈铁兵一起转向无产阶级文学。他参加了无产阶级作家同盟,在《战旗》上发表剧本。翌年削发出家,专事有关佛教著述，远离了文坛。

中河与一(1897～1994）显示其新感觉派特色的作品《刺绣蔬菜》（1924）和《冰上舞厅》（1925）。前者是一篇穷家妻子在厨房干活的记录，作者用新奇的表现，写了妻子对各种蔬菜的感觉，暗示妻子忘却厨房家务劳动的繁重，油然发出对自然的赞美，乃至在梦中会见了青菜和水果的精灵，以表达妻子只有在厨房里最能感受到真正的纯粹的幸福。这种表现，都是运用音响的感觉、听觉加以表达，使人直接从对象感受到一种跃动的节奏感，产生了暗示、象征、立体的效果。凡此种种新奇的语汇和特异的感受，将其触发物对象从客观形式转变为主观形式，将感觉作为坐标轴，跃进物质的主体，从中体验到一种生命的律动感，让读者在特殊的视野中透视人生，以及具象地表现人生。后者写到富人的穷奢极欲和穷人的落魄潦倒，构筑舞厅里出现的极度疯狂，使舞厅内温度急剧变化，圆顶冻结倒塌，狂人变成最丑陋而又优美的躯体，淹没在雪的底层，反映了现存社会的不合理现象，人在社会中处在一种不自然的状态。

中河的文学观在刻求新意方面，与新感觉派的文学观是趋同的。他将文学观与新的科学思想结合，提出了"新科学的

文艺”的论点,在《新的疾病与文学》(1924)一文,认为“所谓新的疾病,是人的神经对于异常的存在的一种难以遏制的追踪,是恐惧心理的反射,是毒害人心般的诱惑或战栗”,以此来建立他的“崭新的文学”。与此同时,他强调文学“除了描写表层心理之外,还必须挖掘被湮没了的本能和无意识的生活,必须掌握精神分析学”(《对光明事物的渴求》,1925)。在新感觉派与无产阶级文学派围绕“形式主义文学论”的论战中,他发表了《形式主义艺术论》(1930)。中河这些文学论,对于后起的其他现代艺术派的作家带来很大的影响。

新感觉派重视主观的表现、艺术的象征和文体的革新。其他新感觉派作家的代表性作品,还有十一谷三郎的《青草》(1924)、佐佐木茂索的《旷日》(1924)、池谷信三郎的《桥》(1927)、铃木彦次郎的《七月的健康美》(1930)等。

第五节 与无产阶级派围绕“形式主义论”的论争

无产阶级文学运动内部围绕艺术大众化论争过程中涉及到形式论,平林初之辅、藏原惟人提出了“内容决定形式”的论点。藏原惟人在《当前艺术运动的迫切问题》一文强调:

艺术是意识形态,同时又是技术。是内容,同时又是形式。如果形式由内容来决定是事实的话,那么其形式就不会由内容自发地产生,这也是事实。艺术作品的形式,只是作为新的内容所决定的过去的形式的发展而产生的。从马克思主义的观点来看,这是惟一正确的艺术原则。

其时，无产阶级文学运动正以压倒的优势在勃兴。与无产阶级文学相对立的新感觉派则重视形式，其理论的变种就是形式主义文学论。新感觉派中的横光利一、中河与一、池谷信三郎等,针对平林初之辅、藏原惟人等的"内容决定形式论"开展针锋相对的论战。无产阶级文学运动方面，以平林初之辅、藏原惟人、胜本清一郎等进行反论和批驳。这一形式论的论争，是当时文艺批评的一个中心问题，文学史家称之为"形式主义论争"。

论争是 1928 年 11 月开始。此前横光利一发表过《新感觉派与共产主义文学》(1928)一文，论述新感觉派比共产主义文学更是唯物的。同年横光利一在该月《文艺春秋》上发表一篇"文艺时评",以评论平林泰子的小说《殴打》为契机,具体地发展了上述论点，并就藏原惟人的"艺术作品的形式，只是作为新的内容所决定的过去的形式的发展而产生"的论点进行批判而引起的。横光在文中就平林初之辅的"必须警惕形式先行于内容，内容与形式绝对不能分离"的形式论写道:

首先所谓"形式先行于内容"是指什么呢？如果形式能够从内容自由自在地分离、独立出来，也许可能形式先行于内容吧。但是，形式正是与有节奏的、意义相通的文字罗列。没有这种文字罗列的形式,就不可能有内容。(中略)也就是说,所谓内容是通过形式所清楚地看到的读者的幻想，这种内容完全是由形式来决定的。

按横光利一的说法，所谓文学的形式是"与有节奏的、意义相通的文字罗列"，所谓内容是这种"通过形式所清楚地看到的读者的幻想"，也就是文学作品不是有没有什么内容的问

题，只要给读者留下印象就可以。因此，他的结论是：形式决定了内容，这完全是现实上的事实。

论争的第二个内容，就是主观和客观的关系问题。横光在上文中指责藏原惟人的“内容决定形式”论是“主观决定客观”的唯心主义论,并攻击藏原“越来越礼拜唯心论”。他就藏原惟人的“艺术作品的形式只是作为新内容所决定的过去形式的发展而发生”的形式论进一步批评道：

马克思主义的文学理论断定形式由内容决定。文学形式是文字的罗列。文字的罗列是文字本身拥有容积的物体，因此是客观物的罗列。若说客观的存在才是主观的发动，那么文学的形式不就应该是决定文学的主观吗。所谓主观，如上所述，是由客观而形成的形式，就是给予读者的幻想。

也就是说，横光利一认为“文学形式是文字的罗列”即形式,是“客观的”;“通过形式所清楚地看到的读者的幻想”即内容,是“主观物”。藏原惟人则在《形式的问题》(1928)一文对横光这种“形式是客观，内容是主观”的论点，进行了有力的反驳：

首先，艺术形式果真是“客观”吗？其内容果真是“主观”吗？换句话说,艺术的形式是“物质”,其内容是“精神”吗？依我们的理解，艺术本身的整体，即其内容与形式都是物质的东西——是社会物质生活的反映，而不是物质本身，因此用我们的观点来说,这种将艺术上的“物质”与“精神”、“主观”与“客观”对立起来的观点，真的只能是幼稚的天方夜谭。

其次，应该看到，这是两个命题，即我们的“内容决定形

式”和现实主义者的“形式决定内容”,这两个“决定”却具有完全不同的内容。现实主义者的这个“决定”，是说艺术上的形式就是一切,而我们的这个“决定”,则认为在艺术上内容与形式都是重要的因素，两者不能分其高低。因为所谓艺术，内容和形式是不可分的统一。

藏原这篇文章的结论是：“艺术内容是人的生活本身。人的生活之需要，要求找出人的生活——物质的和精神的——最高的表现形式。不断地努力在艺术上使这种生活——即艺术内容向最高形式发展。这时候，被采取的形式反过来会影响内容。但是，最后决定的因素常常是内容——生活。”

作为新感觉派主将横光利一以“形式论”为发端，攻击无产阶级文学理论。新感觉派一些作家也群起呼应。首先是中河与一发表了《形式主义文学的一端》（1928）一文，开篇就提出在文学世界或在一段普通生活里，最重要的东西，就是形式。因此他断言在形式之前不可能有内容。

中河与一在《形式主义理论的发展》（1929）提出其创作规定是：

——（一）素材,（二）作者赋予素材以形式,（三）内容通过形式接触第三者。

——（一）素材的选择是表示作者的方向和兴趣,（二）形式是表示作者的能力和技术，（三）内容是离开作者作为思维的对照而散发到社会。

也就是说，中河与一认为形式作用于素材，而内容是稍后于素材而产生，所以素材+形式→内容,然而产生内容的最大

动力是形式。而且也不承认影响形式的任何内容。据此，他特别强调：“ 形式是素材的飞跃，不能简单地将形式理解为技巧。我们的形式主义是不单停留在技巧法问题上，而要发展到生活毅力，故具有现代的情趣。”

因此，素材与内容问题，成为这次形式主义文学论争的第三个论争的内容。

作为新进理论家的小林秀雄在《鸭子与小龟》（1930）一文就这个问题表示：中河的（A)素材 + 形式→内容／(B) 素材 + 形式→ 内容／(C)素材 + 形式→内容／无限的发展”这一图式是粗糙的。作家先遇到的问题就是自己的艺术活动本身，对于拥有这种图式的自己的思索活动，岂不变成单纯的素材了吗？横光的不相信自我意识，第一步就错了。”小林指出其致命之处是：

首先，如果意志和热情的发展从这个图式中超脱出来，那么这就不成其为图式。因为图式的性质，就是所有的存在都不能从图式中摆脱出来。其次，作家给素材以形式的活动也是俨然存在的一种运动，因此也必须使这个图式适用于它。于是，可以断定这种运动是无意识的、是飞跃的。这样一来，就同作家的愿望相违。究竟什么作者会如此害怕热情和意志呢？

无产阶级文学派方面，胜本清一郎发表《排除形式主义文学论》（1929）一文，继续反对形式主义论者的“ 素材 +形式→内容”的论点，强调决定形式的因素不是素材，因为素材决不是“自然的存在物”,而是“作家的活动”的产物。艺术的形式、技术是经过“ 作家的活动”的产物。无论说素材也好，还是说

内容也好，其实体是作家活动的产物，因此作家活动的发展，就导出形式——作品的实体。

这时藏原惟人则发表了《无产阶级艺术的内容与形式》(1929)、《对新艺术形式的探求》(1929),对艺术的形式进行正面的探索，积极开展独自的无产阶级艺术的形式论。他在《无产阶级艺术的内容与形式》一文中运用内容与形式、必然与可能的辩证关系，就艺术的形式和艺术的内容与形式的关系问题发表了这样意见:

艺术上的形式，是在通过生产劳动过程所最初创造的形式的可能，与成为其艺术内容的社会及阶级的必要（必然）之辩证交互作用中决定的。（中略）艺术的内容，决不是像形式主义者所说的那样是由其形式来决定的。相反，是艺术的社会的、阶级的内容在通过生产过程所最初创造的形式的可能范围内，来决定其艺术形式的。

藏原在这篇文章中反对横光利一、中河与一为代表的现代艺术派形式主义论，并非完全否定现代艺术派的一切艺术形式。他所强调的无产阶级艺术的形式，必须在利用包括现代艺术派等过去的一切艺术的技术的形式的基础上创造出来的。他在《对新艺术形式的探求》一文中，批评了无产阶级文学无批判性地采用自然主义、表现主义、新感觉派的形式的错误倾向,强调:

艺术具有意识形态的方面的同时，也具有心理的方面。具有这种思想的、观念的方面的同时，也具有情绪的、感觉的方面。因此我们仅在这种意识形态和心理的统一体中，就可

以看到作为社会现象、作为斗争武器的艺术作品。但是后者，即艺术作品的心理部分，与其作品的艺术形式是有着密不可分的关系。

因此藏原惟人主张探求无产阶级艺术的形式，必须首先探求解决置于近代无产者心理的基础上的新的艺术形式，同时要从马克思主义的观点出发，检讨都市主义、机械主义、表现派、结构派诸形式。但是他又指出，这不是要回到未来派、立体派以前的形式，而是要利用这一切的艺术的技术的形式，并在这个基础上建立无产阶级艺术的形式。

这场论争虽然只是围绕“ 形式主义”问题进行，但它涉及到人生观、文学观和文学方法的全面问题，这一文学理论的对立，正是当时现代艺术派文学与无产阶级派文学的对立与抗争的一个侧面的反映。两派各自坚持自己的立场，无产阶级派沿着自己建立起来的马克思主义文学理论和与之相应的新的艺术形式向前发展，而新感觉作家仍然坚持在其观点指导下开展创作活动。但至 1930 年,以横光利一发表《机械》为契机，提出“ 纯粹小说论”，引起纯文学作家和评论家的普遍批判。中河与一于同年出版了专著《形式主义艺术论》，他坚持开展的形式主义文学运动收效甚微。伊藤整、小林秀雄等新进评论家取而代之，开展西方正统现代艺术派的理论活动。

第六节
新感觉派的文学特征及其成败

新感觉派的理论是以主观唯心主义作为哲学理论基础的。他们致力于探求自我，用自我的信仰来代替其他一切信

仰，即相信主观的力量，相信主观的绝对性，立足于“扩大主观”“让主观自由翱翔”。他们把自我看作是存在的核心，把世界万物看成是“自我”的表现，补充或者阻碍；以为只有意识才是真正的存在，而物质世界、存在、自然界，只是意识、感觉、表象、概念的产物。实质上，他们是以“没有感觉就不能认识事物”这一论点为依据，把感觉看成是惟一的实际存在，从而否定外部世界的存在，否定理性认识的作用，走向非理性主义。他们在文学创作上，重视表现自我感受和主观感情，重视主观和直感的作用，认为文学的象征远比现实来得重要，对现实生活采取否定的态度，标榜文学的创作无目的性，无思想性。在创作方法上，集西方现代派之大成，是西方各种现代派艺术的综合体。横光利一在《新感觉活动》一文就直率承认：“未来派、立体派、达达派、象征派、结构派，以及如实派一部分，都是属于新感觉派的东西。”

可以说，新感觉派是重视主观的表现、艺术的象征和文体的革新。他们的共同特征之一，表现在被严重扭曲的时代与社会里，人的生存基本关系以及人的生存价值和意义。关东大地震之后，日本陷入政治、经济、社会、文化危机，它不可避免地反映了当时日本社会分崩离析的状况，以及人们在激变中的感情波折、精神的反常和虚无的精神。中河与一的《冰上舞厅》描写富人穷奢极欲和穷人落魄潦倒，并构筑舞厅里出现的极度疯狂，使厅内温度急剧变化，圆顶冻结倒塌，狂人变成最丑陋而又优美的躯体，淹没在雪的底层。这个故事也反映了现存社会的不合理性，人际之间的殊隔，处在一种不自然的畸形的关系，从某种意义上说是怀疑人的存在、价值和意义。比如今东光的《军舰》、片冈铁兵的《钢丝上的少女》也充分反映了这种思想特征。

特征之二，以混乱的思想意识，抽象地揭示资本主义社会矛盾和冲突，人本能的唯我主义以及非理性、反理性的东西，宣传悲观、绝望和颓废，以及人类生活的悲剧。当时日本社会的灾难和激变，给人们的心灵造成严重的创伤，人性丧失，感情分裂，生活被扭曲，乃至达到疯狂的病态。片冈铁兵的《幽灵船》比较典型，敏感地作出了自己的反应。无论是片冈的《幽灵船》中的舵手、看守人妻子，横光《春天马车曲》中的夫妻,或者川端的《梅花的雄蕊》中的"我",《浅草红团》的春子少女群在畸形的社会里，已经失去本性，他们的感情被分裂，生活被扭曲，一切都被搅乱，这不是人类生活的悲剧吗？！

特征之三，运用象征和暗示的手法，通过人在刹那间的感觉，展示内部人生的全面存在和意义。他们非常重视感觉的作用，认为"生命活在物质中，活在状态中，而联系实际的最直接的'电源'便是感觉"，所以通过朴素的象征和暗示，来描写主观感觉的世界，是一个重要的特征。比如横光的《蝇》和《头与腹》中,选择了"蝇眼""头"与"腹"这一外在形态作为主观感觉的触发物，使之象征化、个性化，刺激人们产生一种新的感受，进而领悟这"小小的洞穴"或"小小外形"中所包含的思想意蕴，从中可以体察作者内心深处的愤懑之情，以及对整个社会和人生的无限感慨。

特征之四，就是通过新奇的文体和华丽的辞藻，来表现主观感觉中的外部世界，使描写对象获得生命。新感觉派作家们比起新思想更重视新文体，正如上述的横光的《头与腹》的名句"大白天，特别快车满载着乘客全速奔驰，沿线的小站像一块块小石头被抹杀了"就是新感觉派这种典型的文体。这种捕捉新奇的感觉和印象，还表现在将人的主观感觉、主观印象渗进客体中，使感觉升华，即使视觉、听觉、触觉乃至嗅觉对

象化、客体化。片冈《钢丝上的少女》将第一个气球的红色,同第二个气球的红色，复同第一个气球的红色联系，最后又与妹妹从钢丝上坠落，陈尸地上，出现一滩鲜红的血联系，使气球的红色与鲜血的红色发挥感觉、幻觉的强烈色彩，给人一种强烈的官能刺激，造成一种情绪上的压抑和心理上的亢奋，作者虽然没有描写老板对妹妹的残酷剥削的客观事实，但读者通过这种刹那间的色彩直感——从气球的红色到鲜血的红色，自然创造出一种具有强烈的主观色彩的客观现实，深深感受到资本主义社会的冷酷无情。

这种色彩的感觉表现，在新感觉派作家的语句中，譬如“仁丹的广告灯吧的一声把整个头脑都染红了”、“眼睛成了红蔷薇”、“川流不息的红色仿佛把沿着街道一直伸向远方的开阔的山峡也吞噬了”、“蔷薇色的内脏”等等,都没有直接说明客体的红颜色，而是通过主观的感受，反衬出物体的红色，以此表现主观感觉中的客观现实，或者将客观现实延伸到主观世界里去，给人一种色彩的感官刺激，同样可以加强主观感觉的效果。

在新感觉派的作品中时常可以看到诸如此类的描写，它展现的是一种象征性的构图，给灵敏的瞬间感受蒙上一种玄理的轻纱。中河与一的《刺绣蔬菜》写了妻子对各种蔬菜的感觉是:毛豆仿佛是“钮扣”,洋葱仿佛是“象眼”,连啃过的苹果也像是“在白缎子上留下大牙痕”，甚至手拿苹果的凉爽感觉,使苹果里“循环的微微脉搏”也轻轻地传到了她的掌心，而削苹果时,心情“就像要在周围绣上刺绣”,削过的苹果则“包上一层无光泽的白色，恰似在白缎子上纵横交错地绣上奇妙的花纹”等等。

新感觉派作家是具有丰富的感受性和敏锐的观察力的。

他们不满于当时的日本社会和文学现状，对于资本主义社会人的生存基本关系是相当敏感的，并以其丰富的感受性生动地表现了人的内心的苦闷心绪，对人性的绝望和对丧失现实性的不安精神状态，同时也是愿意去揭示社会的丑恶与罪恶的。但是，他们又常常缺乏正视现实的勇气，对现实社会失去信赖，认为自我是无能为力，因而追求一种超脱，一种心灵深处的不安感。正因为如此，他们没有，也不可能对冷峻的社会现实进行积极的正面的揭示，总是把现实抽象化，通过作者自己的主观感觉来曲折地反映现实世界中不协调的关系和矛盾现象,流露出虚无主义、悲观主义、惟我主义,乃至颓废主义的倾向。可以说，新感觉派文学在思想上是具有两重性格，它既折光地反映资本主义的矛盾现象，又有意无意地掩盖矛盾的实质，而游离于日本社会现实和大众的生活感情之外，反映了近代个人主义和人性的解体过程。它是伴随着科技文明的发展和生活模式的现代化，加上都市文化的冲击而出现的，是以一战后和“关东大地震”后日本社会的不安定作为背景的，它对于了解当时日本社会无疑是有其认识作用，但它一味寻求新鲜的刺激、神经的刺激、乐于官能末梢感觉的陶醉和麻痹，具有浓重的颓废色彩，是一种带有一定破坏性的思想。

与其说新感觉派是文学思想的变革，不如说是文学形式的革新。在现代科技革命和现代文化演变的影响下，新感觉派无论在思维方式，或在感觉方式和表达方式上，与向来的文学不同，发生了巨大的变化，他们大大地加强人的主体认识作用，感觉方式趋向深入细腻，表达方式转向暗示与象征，同时积极变革文学的形式、文体和语言，着力于文学技法的革新，尤其在主动描摹人物的主观感觉、细腻剖析人物的心理，运用“意识流”深化人物的感情和心理活动，以及调动新颖的艺术

表现手段等方面，确实是一次文学革命的尝试。但是，他们放弃传统的完整的故事结构和典型人物的塑造，一味追求意念的闪现、离奇的形式和隐晦的辞藻，完全拘泥于方法论上的技巧的新，形式上的翻新。也许这是一个致命的弱点。

总括来说，在哲学思想和文学思想上，新感觉派无批判地接受西方现代主义哲学的消极影响，无视社会生活中主流的、本质的东西；在表现技法上，盲目模仿西方现代主义，无视日本文学传统的继承，恐怕可以说，这是新感觉派的失败原因之所在吧。

日本无产阶级作家中野重治在批评新感觉派时指出："当时阶级斗争关系已经明朗化，然而其时诞生的新感觉派却不是设法抓住这个问题，努力用感觉的语言去反映它，而是企图脱离和逃避这本质的东西。这样，作为一种新感觉，它的成功之时,就是脱离大多数人的生活基础,完全脱离现实了。"(《关于〈生活在海上的人们〉的语言艺术》)

日本文学史家吉田精一也说："(新感觉派)在思想上没有建设性，而只是在形式和手法上企图打破旧习惯的破坏性运动。它的根底是虚无精神，放弃塑造典型人物，把人与社会意识分开,致使现实与人性支离破碎,然后用理智加以构思。"①

给新感觉派命名的千叶龟雄在 1950 年重新评估新感觉派在文学实践活动的失败原因时，写道：

今天来回顾新感觉派运动，什么是它的特长呢？我认为它也没有特别的思想基础。它给今日的时代留下了什么影响呢？我觉得似乎没有特别的影响。用一句话来概括，也许可

① 吉田精一《现代日本文学史》,第 131～132页,筑摩书房 1982 年版。

以说它是热烈的艺术至上主义运动、一种表现上的革命运动更适当些。……与其说它是思想的运动。不如说是新文体的运动。(《新感觉派的运动》)

可以说，新感觉派文学是以感觉为中心的文学。新感觉主义运动不是思想变革运动，而是文体革命运动。但是，它虽不是文学思想的变革，又不单是文体技法上的革新，而是意味着一种新的文学思潮的存在。它是资本主义危机深化下产生的垄断资本主义时代的艺术，是反映近代个人主义解体过程的艺术。

新感觉派致命的弱点是：脱离日本的现实生活和人民的思想感情，又盲目模仿西方现代主义文学的技法，而忽视日本的文学传统，所以最终走进了死胡同。加上新兴的无产阶级文学蓬勃发展，显示了其生命力，吸引了一批有志改革文学的青年作家。今东光率先退出新感觉派转向左翼文学运动。片冈铁兵、铃木彦次郎，以及受新感觉派影响的作家藤泽桓夫、武田麟太郎等人也继之以不同方式参加左翼文学运动。与此同时,在新感觉派兴起不久创办《大众文学》,随着以"艺术大众化"作为课题而展开形式主义论争之后，促进了大众文学的广泛流行，对于孤守纯文学的新感觉派无疑带来一定的危机感。新感觉派也失去初期那勃勃的野心，这一派的文学运动开始出现分化的迹象。接着中河与一公开将新感觉派作为形式主义而加以整顿，以加强对抗无产阶级文学和大众文学。川端康成则站在一种独特的立场，他对形式主义漠不关心，在创作实践中经过新心理主义而开始重视日本的传统与借鉴西方现代文学的艺术形式，在东西方文化结合点上重新寻找自己的艺术定位。

1927 年 5 月《文艺时代》宣布停刊。 1928 年新感觉派明显地走向解体。1929 年 10 月，作为新感觉派主将的横光利一与堀辰雄等创刊《文学》杂志，横光最后也从感觉主义、形式主义转向新心理主义。同年 12 月以中村武罗夫为中心成立 13 人俱乐部,翌年 4 月以 13 人俱乐部为母胎成立新兴艺术派俱乐部，一个公开标榜反对马克思主义文学的新兴艺术派出现在文坛上，完全取代新感觉派，继续开展现代主义的艺术活动。新感觉主义作为一个文学流派，从此便在日本文坛上消失了。

第五章 新兴艺术派与正统艺术派

新兴艺术派的命运——新心理主义文学与正统艺术派——伊藤整与堀辰雄——小林秀雄

第一节 新兴艺术派的命运

新感觉文学派在和无产阶级文学派就形式主义进行论争前后，今东光、片冈铁兵，以及藤泽桓夫、武田麟太郎等转向左翼文学运动，新感觉派逐渐走向解体。1930 年始，横光利一转向提倡“纯粹小说论”，中河与一仍然坚持形式主义论。当时的文坛，一方面无产阶级文学占据绝对压倒的优势，一方面绝对主义专制日益加强对文坛的控制。一批推动“文学革命”的艺术派作家涌上一种危机感，主张复兴文学的自律性和以尊重作家的主体性为第一义的艺术主义。他们纷纷创办《近代生活》、《文学》、《葡萄园》等杂志,以中村武罗夫为核心,以及浅原六郎、饭岛正、加藤武雄、川端康成、嘉村礒多、久野丰彦、楢崎勤、冈田三郎、尾崎士郎、翁久允、龙胆寺雄、佐佐木俊郎等 13 人终于 1929 年年底成立“13 人俱乐部”,以对付这种

局面和实现自己的目标。

“13 人俱乐部”在创作集《13 人俱乐部》（1931 ）第一辑卷首声言“结集在这里的 13 人，只有在不满于企图将文艺置于政治强权之下的马克思主义文艺这点上是相通的”。 13 人中龙胆寺雄、久野丰彦尤为突出,龙胆寺雄在《我们的立场》一文中说明：“ 久野丰彦和我不是只作为非马克思主义作家，而且是作为反马克思主义的作家加盟这个团体的”。久野个人则说,他虽然肯定马克思主义的“社会运动的一面”，“但在文学主张上，我是断然否定无产阶级派的主张的，今后也将继续向它挑战”。这些积极反对无产阶级文学的分子,以《近代生活》杂志为根据地,筹划组织“新兴艺术派俱乐部”,成为新兴艺术派的发源。

《近代生活》创刊之初，本来不是采取反马克思主义立场的，而且还经常刊登无产阶级文学派的平林初之辅、藏原惟人、中野重治等人的文章。但龙胆寺雄积极插手，企图扭转它的方向。其后实际上成为新兴艺术派的机关杂志的《近代生活》,在 1930 年 2 月号《FINALE》(编后记)上开始表示“《近代生活》终于加入新的阵营，在 1930 年的文坛上实行大跃进。龙胆寺雄即使独自一人也要背负新兴艺术派的重任，他是个朝气蓬勃的斗士”。龙胆寺雄在《新兴艺术派俱乐部的组成》（1930）一文中也说：新兴艺术派是“ 向既有的左翼，也向既有的右翼挑战”。

他们之所以称“ 新兴艺术派”， 是由于有别于旧的艺术派和当时无产阶级文学被称为“新兴文学”,并由平凡社出版《新兴文学全集》(1928～1931） ,所以他们与之相对,自称“新兴艺术派文学”,于 1930 年由新潮社出版“新兴艺术派丛书”(首批全 10 卷),以“ 13 人俱乐部”和《文艺都市》杂志的舟桥圣一、

阿部知二、井伏鳟二、雅川晃、吉行水助、《文学》杂志的永井龙男、小林秀雄、神西清、堀辰雄等为基础，正式组成"新兴艺术派俱乐部"，网罗了除无产阶级作家以外的几乎所有有才能的文学家参加，其中包括早稻田派的、蝙蝠座系统、《三田文学》派的一些作家、剧作家，积极开展新兴艺术派文学运动。

如果说，新感觉派只是在技术上对抗无产阶级文学，那么新兴艺术派则是在政治上直接与无产阶级文学挑战，这是它的形成与存在的根本原因。中村武罗夫早在 1928 年就发表了《谁,蹂躏了花园!》一文,写道:

艺术立足于"美"。立足于含有各种复杂意味的"美"。是在人的感情和文化上绽开的花。如果有红花的话，那么也有黑花；有紫花的话，也有白花吧。它们都有各自的美。

是谁？闯进花园来，只留下虫蛀的肮脏的红花，而用肮脏的泥鞋践踏和蹂躏了其他美丽的花！

中村指责无产阶级文学派只承认"红花的美"而批评"感到白花的美的人是封建的"，公开攻击无产阶级文学派"闯进花园来"，"用肮脏的泥鞋践踏和蹂躏了其他美丽的花"。这一派的人们还自称是"沐浴在蔷薇色的曙光下，站在城头上的骑士",是"艺术派十字军"。由雅川晃代表起草的《艺术派宣言》（1930）更是公开声明:

我们受到资产阶级政策和马克思主义政治的夹击，几度被殴打和中伤。但我们相信，艺术只限于知识阶层所创造，我们要从政治的束缚中保卫文学，这必然是我们的使命。

于是，他们反对无产阶级文学将政治价值置于艺术价值之上的固定文学模式，声言要从马克思主义文学论的“谬误”中解放出来，确立对艺术的“正确认识”云云。久野丰彦在《新艺术派为什么抬头!》(1930)一文写道：“马克思主义信奉的意识形态是非现代的，其文学取材范围狭窄得惊人，其表现形式陈旧得令人绝望。”龙胆寺雄在《近代生活》上载文宣称：艺术派的艺术主张，重要的是，从狭小的政治干预的解放中发现艺术。因而，要像拒绝无产阶级的政治干预那样，拒绝资产阶级的政治手段的干预。”

从这些宣言和文章中，不难看出新兴艺术派的成立，是具有明显的目的意识的，即要“从主义的文学，转向个性的文学”(《谁,蹂躏了花园!》一文的副题)。它的性格自然地带有浓厚的政治色彩，主要目标是反对无产阶级及其文学运动，同时也不满于传统艺术派的人生论，以及当时的强权政治对文学的干预。

但是，新兴艺术派没有建立自己的文学理论体系，只以《艺术派宣言》作为其指导思想的基础，所以其文学主张是零碎的、肤浅的、贫弱的。其主要论点是：

(一)主张艺术的超阶级性,艺术要“从主义文学转向个性文学”。所以他们认为新兴艺术派的文学基础应放在知识阶层，因为“知识阶层不仅存在于资本主义制度，而且是一个历史性的存在。艺术是由知识阶层创造的，他们当然对艺术最理解。”

(二)主张新兴艺术派的追求是“反映的切实”,而不是“现实的切实”。他们认为无产阶级文学将阶级斗争作为“切实的现实”,将“反映的切实”变成“现实的切实”,将艺术拖回到一般社会人的地位，这是文学的没落。而他们则要不断努力于

将明治以来的文学从强权主义的束缚下解放出来，将“ 现实的切实”变为“ 反映的切实”。

（三）主张艺术以形式技术为中心的官能价值。他们认为艺术之成为艺术，就在于形式技术。艺术现代派首先要从读者新鲜地意识到的现实出发，由内容和形式的交叉关系组成的要素随着文学技术的发达而分裂，在作为单纯的形式技术的官能上产生特殊的价值观念。

但是，新兴艺术派的这些主张，并没有形成指导性的理论。他们除了在反对无产阶级文学、排斥艺术受政治意识的约束、为艺术而艺术这一点上是一致以外，“ 是各人各说，十三人有十三样的艺术境地，任随发展各自的个性”（创作集《“13人俱乐部》第一辑卷首语），并非人人都全然否定无产阶级文学。比如作为“ 13 人俱乐部”一员的川端康成却没有参加这一具有明确政治目的意识的所谓新兴艺术派的运动。连主要倡导者之一龙胆寺雄也表示：“ 新兴艺术派的文学主张，决不是对无产阶级派的盲目反抗”，承认“ 阶级感情的存在，是社会生活的严峻的现实。在这阶级感情上构建的文学，并没有对文学的任何歪曲。问题是存在文学表现的技术。文学是感情、心理的表现。而左倾幼稚病的见解是一切人的生活的感情、心理都带有阶级的特殊性。新兴艺术派正是准备从自己的文学主张出发，明确地批驳这种见解。但它不是全然否定阶级的感情，当然也不是否定在此之上构建的文学”（刊于《近代生活》1930 年 6 月号上的《文艺时评》）。所以文坛戏称新兴艺术派为“ 混合部队”。尽管如此，他们的创作在表现现代都市的风俗、享乐生活、自我虐待和性爱变态等方面则是相同，生产出卑俗性的娱乐读物，造成 30 年代前后日本文坛处

在“艺术贫困和娱乐繁荣”的状态①.

土田杏村在《新兴艺术派的文艺理论》(1931)一文归纳新兴艺术派文学思潮的基本特征是：（一）无论是作为作品还是作为理论，都没有足以代替马克思主义的社会观;(二)其描写的着眼点是主观的个人主义；（三）在人生方面也陷入主观个人主义，依据快乐主义的价值观;(四）是装饰性，不是结构性的;(五）不具有净化社会生活、现代文明的毒素的推动力，只是一种文明过剩的产物。

在创作方面，他们出版过这一派作家的短篇、散文集《多彩的艺术派》(1930),以及两套丛书,即新潮社的《新兴艺术派丛书》(1930)和改造社的《新锐文学丛书》(1930),收入龙胆寺雄的《流浪生活》、《十九之夏》、久野丰彦的《厚纸的皇帝万岁》、中村武罗夫的《陨石寝床》、浅原六朗的《大厦和小便》、嘉村礒多的《崖下》、堀辰雄的《笨拙的天使》、井伏鳟二的《深夜与梅花》、芹泽光次郎的《有钱的人》、梶井基次郎的《柠檬》等。这些作品大多描写美国化的都市风俗、时代流行的感情生活或者青年男女的享乐生活，反映了一战后流行于西方并波及日本的美国式的个人享乐主义的、消费主义的文化风潮，追求艺术的 高速度、急动力、色彩、刺激和冲动”。在诗坛方面,也与文坛并行兴起了艺术派运动，介绍欧美的意象主义、超现实主义和新古典主义，并模仿创作新散文诗。

杉山平助从文学史的角度对这一流派这样评价道：“从文学史的角度来看，新兴艺术派的意义，在于其卑俗的意识形态。也就是说，新感觉派主要是技法上的运动，具有艺术至上的倾向,而‘新兴’艺术派,比起‘艺术’来,更是以其思想的(?)

①田中宏明《日本近代小说史的展开》,第 168 页,塘鹅出版社 1971 年版。

内容作为幌子。所谓美国主义的倾向，就是如此。然而，这是第一次世界大战带来的世界性的重大的文化现象，对日本社会也具有不容忽视的传播力。”①

可以说，新兴艺术派既没有自己的理论，也没有新的文学精神，缺乏文学流派应有的主体意识，只是为了反马克思主义文学而保持其存在；他们的文学只追求所谓新的世相和美国式的文化生活风潮，且全使用华丽的人工装饰的词藻，显得比新感觉派更加肤浅，还没有新感觉派那种对扭曲的时代和社会的敏感认识并抽象地加以揭示的能力。这是新兴艺术派的致命的缺陷。所以在无产阶级文学蓬勃发展前面，公开标榜反对无产阶级文学的新兴艺术派只有昙花一现，它作为一种文学思潮兴起的翌年，即 1931 年就开始分化。

新兴艺术派分裂为新社会派和新心理主义两大潮流。以龙胆寺植、久野丰彦、浅原六朗为主流，他们早在 1930 年提倡应用道格拉斯的信用经济学，构建“道格拉斯主义文学”，以代替用马克思主义经济学观点来观察社会和描写社会，从关注消费主义生活转向注视积极的市民生活，将都市风俗文学推向所谓“新社会派”。浅原六朗解释道：“个人不是单独存在，而是在与社会环境的关系中存在的。新社会派文学描写的，不是‘单独个人’，而是将科学的手术刀插入社会环境、在与社会环境相联系中存在的‘环境个人”,(《新社会派文学的主要点》）。他们在这种脆弱的暧昧理论的指导下，发表了共同制作的《1930 年》，以及久野的《特急人生》（1932）、浅原的《兜町》(1933）等，没有取得显著的成果。以伊藤整、堀辰雄以及阿部知二等为代表掀起新心理主义及其亚流主知主义文学运

①杉山平助《文艺史五十年》,第 408 页,鳟书店 1943 年版。

动，作为现代艺术派在文学史上写下了另一页。

第二节
新心理主义文学与正统艺术派

在“文学革命”的文学潮流中，新兴艺术派作为纯文学的整体正在衰落；以推动“革命文学”为目标的无产阶级文学在制霸文坛之时，文坛上出现了另一股现代艺术派文学的潮流，那就是以信赖现代科学的伊藤整、堀辰雄等人以《文学》、《诗与诗论》等杂志为据点开展的，以新心理主义为主的现代主义文学运动。参加这一运动的作家还有：神西清、淀野隆三、佐藤正彰、阿部知二、河上彻太郎、西胁顺三郎、春山行夫、井伏鳟二等。他们企图重新组合现代艺术派，以反对新感觉派、新兴艺术派的以形式技术为中心的倾向，继续对抗无产阶级文学运动，以及作为纯文学，抗衡新抬头的大众文学。

早在新感觉派兴盛之时，一批敢于变革、勇于探索的作家，仍然不懈地在理论上、创作上，特别是艺术表现手法上进行了探索和创新。堀口大学率先发表了《作为小说新形式的“内心独白”》(1925)一文,就强调了乔伊斯著《尤利西斯》开拓“内心独白”和“意识流”这一小说新形式的意义,预言“日本虽然还没有这种形式的作品，但不久的将来一定会出现”，具有前瞻性。土居光和撰写的《乔伊斯的〈尤利西斯〉》(1929),通过评论《尤利西斯》，进一步介绍乔伊斯开创的这一新的小说模式。

新心理主义文学的萌芽，始于春山行夫、北川冬彦的《诗与诗论》和北川冬彦、三好达治的《诗·现实》,以及堀辰雄编辑的《文学》等广泛介绍一战后流行于西欧的现代艺术派诸潮

流，尤其是乔伊斯、普鲁斯特的“意识流”和“内心独白”的手法，以清算当时现代艺术派中流行的单纯的形式主义。伊藤整与永松定、噪野久宪合译的乔伊斯的《尤利西斯》，淀野龙三、佐藤正彰、三宅彻三、神田龙雄合译的普鲁斯特的《追忆逝水年华》第一卷《斯万之家》。堀口大学翻译的拉迪盖的《奥热尔伯爵的舞会》这三部作为一战后西欧文学主流——心理主义的大作品，于1930年、1931年先后译介过来，被认为是日本文学史上的一大事件。在西方心理主义文学的影响下，日本文学逐渐接受这一文学的潮流。

这一流派的文学，经由伊藤整等的进一步努力，在文坛明显地表现出来。伊藤整连续发表了《关于意识流》（1930）、《新心理小说》（1930）等，提倡新心理小说，强调“乔伊斯、布鲁斯特、吴尔夫在作品里实现的心理现实主义的表现法，尽管由于外在形式上的晦涩而遭到种种非议和排斥，但今天无视新心理主义，要使小说发展是不可能的”（《新心理小说》）。伊藤整还发表了《感情细胞的横断面》（1930）、《M百货店》（1930），作为实验作品而取得成功。

同时期，新感觉派退潮后的横光利一和川端康成，为了突破新感觉派的纯粹的形式主义的框架，开始在实践上运用这一新心理主义的手法，横光写了《机械》（1930）和川端写了《针·玻璃·雾》（1930）、《水晶幻想》（1931），预示日本现代艺术派已经从新感觉派的形态的印象描写转移到心理的直接描写，也给新心理主义文学运动带来强烈的冲击。伊藤整及时发表了《文学领域的转移》（1930），总结了这一文学现象，指出：文学要有这样的机能，即将文字比喻法的形态描写，与作者其时的心理反映描写这两者同时传达给读者的机能。今后的新文学就是开拓形态领域、精神领域，以及从其相互关系中

制作作品的。

伊藤整为了进一步引进西方这方面的理论，继续撰写了《普鲁斯特和乔伊斯的文学方法》（1931）、《新心理主义文学》（1932）等,不仅介绍了普鲁斯特的"内心独白"和乔伊斯的"意识流"的手法，而且还将这种文学手法作为小说概念，定位在一种文学的主义上,并称作"新心理主义文学"。此前,文坛一般使用"新科学的文艺"这个名称。同时他进一步强调:"已经开辟了这一新季节的小说领域，不实践它，超越它，就不可能参与未来的描写新人的小说创造"(《新心理主义文学》)。以此为起点,日本文坛以伊藤整为中心,陆续引进"内心独白"和"意识流"交错的新心理主义文学理念和技法。

此外,土户久夫的《新心理主义小说的构成》（1931）、河上彻太郎的《关于心理主义的我见》（1931）等，也对新心理主义文学进行了论述，并作出积极的肯定。

在小说创作方面，新心理主义的探索取得了进一步的成果。堀辰雄的《神圣家族》（1930）、《美丽的村庄》（1933）、《起风了》（1936～1938）,以及伊藤整的《幽鬼的街》（1937）、《幽鬼的村》（1938）等，都正式采用新心理主义的方法而展示了自己独自清新的作风。

这些新心理主义作品的特点是：（一）广泛地借鉴西方现代主义习惯使用的象征、隐喻、内心独白、意识流等手法,对人物的描写上升到内心的审美层次;（二）这些作品是以现实生活作为基础,它们反映的人物的心理、心态、意识、情绪等都是现实生活在人物心灵中的反映和折射，虽然存在淡化时代的倾向，但还是具有一定社会内涵的；（三）从探索人生意义出发,描写了人物的心灵的孤独、心理的变态、感情的痛苦,以开拓人物更为深沉的心灵世界。

实际上，新心理主义以伊藤整、堀辰雄为中心而展开，横光利一、川端康成随其后，他们比起新感觉派、新兴艺术派来，更有意识、更自觉和更有系统地引进西欧小说的新方法，在日本创造出正式的新文学，作为一个现代艺术派的文学流派而在日本文坛占有一席的地位。

与此同时，小林秀雄的《心理小说》（1931）、濑沼茂树的《拟浪漫主义的复归——心理现实主义文学方法论的批判》（1931）、原一郎的《对心理小说的一种批判》（1931）、木寺黎二的《新心理主义文学批判》（1932）、淀野隆三的《关于普鲁斯特的艺术——新心理主义文学批判备忘录》（1932）等对这一文学流派的理论进行了反论或批判。

伊藤整在《新心理主义运动前后》（1933）一文从文学发展史的角度出发，总结新心理主义文学运动的意义时指出：（一）作为现代日本文学的形式上的新实践，新感觉派的断续法和新心理主义派的意识流是最明显的，无以类比的。新心理主义文学运动，是西欧前卫文学诸技术的全面综合；（二）作为第一阶段，西欧文学的介绍和移植，给予日本文学的冲击；（三）作为第二阶段，促进重视对文学的思考和探讨精神。

与新心理主义文学运动并行的，是阿部知二提倡的以知性的批判性的观察和描写为优先的主知主义文学。他的代表性论著《主知的文学论》（1930），就文学的内容和文学的方法进行了论述，主张：（一）就内容来说，作为内容的主知倾向的浓密化，是现代文学的显著特征。今后文学要在社会上恢复繁荣，就必须重视科学的知性的要素，进行社会的、文明的批评或者技术论的探索；（二）就方法来说，文学通过有意识地采用科学（社会科学、自然科学、精神科学等）的方法，积极地与我们的文明的现象、时代精神结合。这样，时代文明的进步，

作为探索者（当然是捍卫文学者）也前进。这时候，“ 作为方法”的主知倾向便产生。所以他强调以知性处理感情，并在具体运作上尽力避免使用情绪的、感情的语言，要求有意识地将语言与知性直接结合，即将科学的方法运用到文学理论和实践上。

简言之，阿部知二的主张的眼目，就是“ 知性地探索感情的世界”。他的这一主张,获得春山行夫的支持,这在《诗与诗论》《文学》等杂志上也反映出来。阿部的主知主义文学论，与伊藤整的新心理主义文学论、横光利一的机械主义的新心理主义等，都是属于探求方法的科学性的范畴，显示了正统艺术派在扬弃日本文学主情主义的传统，强化科学的方法意识方面所作的努力。作为阿部知二的主知主义的实践性代表作,有《冬天的家》（1936）、《风雪》（1938)等,完全是采用一种旁观者的观照态度，尊重知性与科学，却忽略文学的感情因素，缺少调动个人的抒情的思维。在实践上未能整合文学与科学、内容与方法、主情与主知之间的关系。这个问题有待于后来者的探索。

这期间,小林秀雄以《文学界》为据点,通过《种种意匠》、《私小说论》（1935)等,对无产阶级文学的 观念意匠”和以新感觉派为代表的现代艺术派文学的“ 感觉意匠” 进行了批评，并针对日本自然主义缺乏近代的“ 自我”，提出“ 社会化了的‘ 自我’’，的著名论点，以创造一个新的条件，将文学的社会意义与文学的自我意识进行理论上的整合，以西方知性的社会化了的自我为主体的文学批评原理，为确立西欧的正统艺术派文学论进行了艰难的努力。

与主知主义文学并列的另一新心理主义的支流，是由藤原定所提倡的 不安的文学”,虽然获得正宗白鸟、唐木顺三等

的支持，但当时并未产生有代表性的作品。其后三木清等进一步传播“不安的哲学”和纪德的虚无主义，并与舟桥圣一于1933年创办《行动》杂志，通过三木清提倡行动主义文学，主张为了达到“文学革命”的目标，作家要有“能动的精神”，通过作品参加行动，积极地参与政治，企图改变日本纯文学淡化文坛意识的倾向。此时文坛出现了以舟桥圣一的《潜水》（1934）为代表的行动主义文学，但这一运动由于时局的关系，很快就终结了。

现代艺术派文学从新感觉派到新兴艺术派、从新心理主义到主知主义文学、正统艺术派、行动主义文学，走过了自己艰难的历程，在日本现代文学史上结出过自己的艺术成果。但随着日本逐渐法西斯化，国粹主义抬头，现代艺术派自行瓦解，某些人乃至向一极分化。

第三节
伊藤整与堀辰雄

伊藤整（1905～1969）作为新心理主义文学运动的开拓者、新心理主义文学理论的倡导者，在日本现代艺术派文学发展史上起着不可忽视的作用。

伊藤整生于北海道松前郡炭烧泽村，中学时代受到爱好文学的友人的感染，开始习诗。就读小樽商业高等学校时，结识同校先辈小林多喜二，但以后两人对文学的态度截然相反。商高毕业后，担任中学教员，成为《米槠》杂志同仁。这期间，他出版了处女诗集《雪光之路》（1926），咏颂了北国风土中清纯的青春的哀感，充满了内面知性观照的抒情气息。1928年入东京商业大学（一桥大学前身），结识了北川冬彦、梶井基次

郎、春山行夫等，决心以文学为毕生的事业。他发表了处女小说《飞跃型》（1928），以知性的内心分析方法，描写了北国男女的友情与爱情，具有前卫艺术的性格。接着他发表了心理小说《感情细胞的横断面》，受到川端康成称赞"作品的手法新颖，其新颖性在于使用心理描写的新方法，它经过消化而获得成功"(《新人才华·伊藤整氏的作品》）后，接着写了《生物祭》（1932），以自己的父亲之死的体验为素材，运用弗洛伊德的梦的分析法，描写主人公在父亲弥留之际的不安心境，以及自身幻想中的死的状况。小说一改迄今现代艺术派的重感觉的抒情性的作风，转向重富于观念性的浓密的心象风景，从此受到文坛的注目。

从诗歌转向小说创作的同时，伊藤整一方面译介乔伊斯的《尤利西斯》,从事乔伊斯的"意识流"、普鲁斯特的"内心独白"的新小说方法的理论研究；一方面进行实验性的创作，写了具有自传要素的《幽鬼的街》、《幽鬼的村》,用第一人称叙述自己到了幻想的世界——进入魔窟，会见幽鬼和亡灵，揭示自己的罪意识、丧失理想和自我解体，表现了乔伊斯所谓"内心的伤"。作者后来将这两部作品合集出版《街与村》（1939）时所附序言写道：

人间的故事为什么总让人自觉到如此悲伤、羞耻和哀叹？我们要寻求的，是善的东西和美的东西。但是，回应我们喋喋之声而冒出来的，首先准是那黑脸的鬼。我们抓它、推它，将它作为别的东西来搜集完全不同的东西。这次与这些鬼搭话，天南地北地谈开了。它们说：与你最密切的，不就是我们吗？我们寻求完全不同的东西，在习惯与鬼的打交道的过程中，深信它们将会成为真正的伴侣。但结果会是这样吗？

这段话表明作者在小说中运用幻想的手法，通过与幽鬼对话的自我的意识流程，追求“ 内心的伤”的同时，也祈愿着“ 内心的伤”也得到救济。这两部作品第一次达到现代艺术派所追求的方法与内容的文学革命达成一致的目标，给日本文坛很大的冲击，也提高了作者在文坛的地位。

在发表《幽鬼的村》稍前出版的长篇小说《青春》（1938），描写了一个即将毕业的青年学生，从学校这个“ 真空地带”进入社会之前，预想到境遇的变化所带来的现实问题，引起身心的躁动，表现了青春特有的对生的不安感。正如作者通过主人公所思考的：“ 在青春世界里，真实被世上的规矩视为瑕疵，视而不见者就是礼仪,还成为正确的生活方式”；“对青年来说的真实,只不过是大人世界的一种幻影”。作者写《青春》的意图在于突破青年人对社会生活的图解式的了解，切实地探索他们的内心世界对社会现实的恐惧和对人生的不安。

伊藤整在新心理主义文学理论上的建树更大。他作为现代艺术派的评论家开展先驱性的工作，从而确立他在文学史上的地位。

首先，他向传统的小说观挑战，致力于变革传统的小说概念和表现模式，开展独自的理论活动。他在《作为方法的“ 意识流”》（1931 ）一文中提出了新的文学理念：

新文学必然迈出真正的第一步，就是从明确区别内部现实与外部现实开始。最初不是为了心理文学而特地划分这种区别的。严密地说，这是一种现实本身的领域的区别，是正当地承受这样的思维，即这是一切新艺术的重要的出发点。探求严峻现实的文学，首先困惑于 20 世纪物质繁荣的形态的丰

富性。当进一步发现人的心理的广大领域以后，那一定会感到更大的困惑。即文学的素材空前过剩。只能通过渐次的叙述来描写它的文学，为了展开这些素材，就在文体上引起了解体的混乱。在这种混乱中，就提出明确区别外部与内部的现实的问题。这个问题的提出，世界文坛就认同今后新的文学的古典，这就产生了写《尤利西斯》的乔伊斯。他作为方法采用的“意识流”的价值，决不是在于其以外形的晦涩性和珍奇性，而是通过作者具有对现实的重大认识的证明，来确立其绝对的位置。

其次，在确立新心理主义过程中，他对乔伊斯的“意识流”、普鲁斯特的“内心独白”和弗洛伊德的“精神分析法”作了比较研究，进一步说明20世纪小说革命的形式是方法和模式，但作为它的对象，描写其精神世界比起行动世界就更应受到重视。他在《乔伊斯的一个侧面》（1932）一文说：弗洛伊德的医学方法与文学家的方法，在态度、过程、结果上是存在差异的，但精神分析学以这一领域作为对象是有其依据的，乔伊斯独创的“意识流”就与精神分析的解释有关，精神分析学有助于挖掘人的心理，判断其中的机能动向，作出现实的选择。

他在《新心理主义》（1932）写道：“过去的文学是根据‘话术技术’完成的,只写‘心理外的现实’。新心理主义则向文学提出存在过去的文学所不能相信的其他另一半的现实，即与外在现实对立的精神内的现实”。在《作为方法的“意识流”》一文进一步强调：

新文学就是要通过在文体上探索出一种有能力一起表现外部现实和内部现实的方法来发展自己。（中略）这就是采取

意识流的手法，可以区别外部与内部的现实，将文学的平面渐次叙述的方法，变革为立体的、有能力大部分同时展开的叙述。即在描写现实中的外部形态和行动的同时，直接记述作为从其各形态和行动所引起的联想而发生的空想、回忆、意愿、痛恨、欢喜，以及其他无限的心理内的诸现象，而话术技术是不可能的。

此外他还发表了《文学领域的转移》、《文学上的技术方向》（1930）、《文学技术的速度和精密度》（1930）、《普鲁斯特和乔伊斯的文学方法》（1931）、《小说上的实验》（1931）、《关于小说的心理性》（1932）、《新心理主义文学》（1932）等诸多论文，合集出版评论集《新心理主义文学》（1932），成为新心理主义文学理论的纪念碑式的作品。

伊藤整在这些论文中，积极探索新心理主义与日本现代文学诸技术结合的方法，拓宽了日本文学的创作道路，推动日本现代艺术派文学的发展，他在日本文学史上的影响是深远的。

战争期间，伊藤整也被卷进了战争的漩涡，发表了支持战争的言论。其后疏散到北海道，失去了继续探索正统艺术派发展的热情，转向整合心理方法和传统的私小说方法，完成了《得能五郎的生活和意见》（1940）和续篇《得能物语》（1942）的创作。战后返回东京，又以乔伊斯的方法为基础，组合诗、评论、小说、戏曲等文学模式于一体，以产生一种交响效果的综合形式，写了长篇小说《鸣海仙吉》（1948），讽刺、谐谑战后处于颓废和混乱中的知识分子，以及批评现代的文明和共产主义。

与此相应，就现代日本文学诸问题发表了许多评论，汇集

出版了《小说的方法》（1948），从西欧文学的方法和日本文学的方法着手，探讨文学的本质。主张艺术的本质是“在生命活动掌握生命的一种认识手段”。艺术家的根本任务，就是在于把“在生命活动中掌握生命”所引起的感受具体地表现出来。这种对生命追求，一定会与维持秩序的正义和善的观念发生冲突，这样艺术思想的根本，或则调和现世，或则放弃现世。散文艺术就是要把人为此而生，为此而死，为此而发生战争和革命的现实生活中的道德因素作为“艺术”的“手段”。为了提高“趣味性”这个“艺术”效果，散文艺术家不得不利用正义、恶、色情、革命等“趣味性”。他据此将文学分为“求道的实践者的文学”和“人性认识者文学”两大潮流。

可以说，伊藤整将生命与秩序的关系发展为组织与人的图式，切断了“表现者与生活者、实践者”之间的关系，以生、死、正义、善、恶等作为坐标，来构建其复杂的理论。平野谦评论他的《小说的方法》时指出：“像伊藤整所期望地那样把‘表现者与生活者、实践者’之间的关系切断，这是不是根本做不到的事？不外乎是这样一种疑问：为了提高‘艺术’的效果，把‘现实的各种因素’作为‘手段’利用——这么一种人工操作是否可以成为艺术的创造性能量去感动人呢？不过。伊藤整在战后最初写出的完整作品《鸣海仙吉》和《小说的方法》中，对现实与艺术，对于生活者（实践者）与表现者的相互关系，提出了独创性的意见，这是具有重大意义的。”（《我的战后文学史》）

战后，伊藤整经历了战后文学史上最严重的一次政治权力干预文学的事件，那就是他于1950年翻译出版劳伦斯的《恰特里夫人的情人》，被当局查禁；译者伊藤整与出版者被东京检察院和法院以“贩卖淫书罪”为名起诉和判罪，成为战后

日本文坛具有重大意义的事件,其重大意义在于:(一)文艺家群起为争取言论、表现自由而斗争;(二)引起了如何正确理解艺术和猥亵的关系问题的讨论。性爱文学是一个既具体又富原则性的问题，提出性与爱这个人类生活和文学艺术的重要主题进行探索，对于刚刚摆脱军国封建主义压迫的日本文学艺术界来说，是具有深刻的意义的。作家以此为题材写了报告文学《审判》(1952),围绕《恰特里夫人的情人》审判事件”,揭示了抵抗旧秩序的压力，在法庭的抗争的事实，并通过这一事件的实际体验，具体地阐明他在文学理论上所论述的“生命与秩序的关系发展为组织与人的图式”的观点。

接着发表的长篇小说《火鸟》(1953)和《氾滥》(1958),继续探索“组织与人”的问题。前者描写女演员阿笑和所属话剧团的导演，苦苦追求纯粹的艺术，但在现代经济结构的社会里，必然受到商业主义的冲击，最后到了商业剧场演出，艺术与良心被残酷地侵蚀，从中揭示了在社会的潮流下，人的无奈和自私心理。后者通过技师佐平从发明黏着剂致富后，名誉、地位、家族发生戏剧性的变化，他与旧情人的恋情也死灰复燃,引起家庭破裂的故事,暴露佐平在世俗生活的“氾滥”中的心理的阴暗面。这两部作品显示作者达到心理现实主义小说的新高峰。

伊藤整最后在现代文学史上留下的重大业绩，就是撰著《日本文坛史》(全3卷),以他对近代日本文学的深刻了解,刻画了活跃在日本文坛第一线上的作家们的形象。同时，他为建立日本近代文学馆也立下了功劳。

堀辰雄(1904～1953)是新心理主义的中心人物，生于东京麴町平河町。就读一高期间，在神西清、室生犀星、芥川龙之介的启发下，对文学十分投入。在东京大学国文系时代，他

曾与中野重治、洼川鹤次郎等创刊《驴马》，习作诗歌，开始一度倾倒萩原朔太郎，对前卫诗甚感兴趣。在《驴马》其他同仁都参加无产阶级文学运动之后，惟独堀辰雄一人接受拉迪盖的古典主义、普鲁斯特的心理主义手法的影响，走上探索小说的新形式之路。

堀辰雄的处女集虽是《笨拙的天使》（1930）,但使他正式登上文坛的，却是心理小说《神圣家族》。小说是根据恩师芥川龙之介的自杀对他产生强烈冲击和自己面对死——关东大地震时他和母亲被龙卷风卷进了隅田川，母亲溺死，他死里逃生，捡回一命，又患了肺病重症——体验写就的，开章明义所写的“死好像换了一个季节”一句，明白地点出了人生中死与生的主题，故事以九鬼作家自杀猝逝、九鬼生前看重的青年河野发现了他曾受到寡妇细木的爱情的折磨患病后，九鬼女儿绢子向他表白爱，九鬼夫人心中也爱着他为中心而展开。但是，小说没有过多着墨于他们三人的客观的纠葛关系，而让三人置于一定的距离空间，通过描写他们主观的内心世界，着重探索摆脱死的幻影和探求生的新的可能性。作品以心理剖析的精确、文体的清新、知性感受的丰富和古典主义的性格而引起文坛的注目。横光利一在序文中评价道：“《神圣家族》内部好像是与外部一样肉眼都能看得见的对象，它在我们面前清晰地展示了现实的内部，这样的作品是最初的一部新作品”。

这部作品是堀辰雄读了拉迪盖的《奥热尔伯爵的舞会》之后，受到拉迪盖的作品人物之间就像在将棋盘上移动棋子般要保持距离的技法的启发而写就的。作家自己解释道：他“应该尝试好歹从某处向作品中的人物投下伦勃朗式的强烈明暗对比画法，在其光与影之中，像移动将棋的棋子般地运作诸人物”(《小说的事》)。

《神圣家族》脱稿,辰雄咯血,病情加重,在富士见高原疗养中，爱读普鲁斯特的作品。在普鲁斯特的直接影响下，诞生了《美丽的村庄》。这中篇小说以高原的美丽风光为背景，描写了主人公“ 我”为构思一部小说，初夏独自到了高原一个美丽的村庄，在旅馆里与一戴草帽的少女邂逅，每天与少女在水库附近散步。一天看见一个青年接近这位少女，“ 我”引起了内心的不安。他本来准备小说《美丽的村庄》完稿后，就离开村庄，但为了这位少女，他无定期地延长了归期。

这个戴草帽的少女就是堀辰雄后来的未婚妻矢野绫子，辰雄于《美丽的村庄》问世后翌年，与她订了婚。不到半年绫子旧病复发，住进了富士见高原疗养院。辰雄为看护绫子，自己也住进了同一所疗养院，两人相依相爱一年余，一个严寒的冬日里绫子故去了。辰雄将两人的爱升华，凝聚在长篇小说《起风了》里。小说通过作者本人这段人生的体验，用心理描写的方法,写了主人公“ 我”和少女节子两人从邂逅、相爱、订婚到两人同时住进疗养院,以及隆冬时分,节子病逝,“ 我”孤身一人,在 K 村寥无人烟的山谷别墅里，依靠活在自己心中的她及她的爱，强忍寂寞，支撑着孤独的生活。作者以抒情诗般的手笔，记录了男女之间的纯真的爱、生的快活，以及在生与死交错的世界里两人幸福的闪光和灵魂内部的真实，并在作品里突出了堀辰雄文学一贯的死、生与爱的主题。

作家在《起风了》里首先以法国诗人保尔 ·瓦内里的《风灵》中的诗句“ 起风了!……只有试着活下去一条路!”作为引言，点出了小说的主题思想，即在生与死的搏斗中摆脱宿命的被动地位，努力主动掌握自己的命运。所以作者笔下的主人公“ 我”与节子“ 病人共享有生之乐”的同时,还要弄清楚“ 生命另一面潜伏着某种敌视的东西”，“ 不想白白地生活过来”；

同样，节子虽然预感到生命即将终结，但“仍在依靠行将衰竭的生命之力,尽量高兴地、尽量高尚地活下去。”不难看出,作家除了倾心抒发生死之交的纯真爱情之外，还努力在抒情之中，探索爱情的道德价值和人的生命的意义。

这篇作品的艺术特色，在于它将平安朝文学的抒情的物哀精神与西方现代文学的心理分析法有机地结合、融会到故事情节和人物心灵之中，表现了男女主人公在山谷疗养所的孤寂生活中培养出来的一种“多少带上死亡气息的生的幸福”的感情。这种悲哀的抒情美，是一种传统的日本式的感情。同时，又以一个个回忆而产生的无意识的联想，增添描写的丰富性和加强感情的效果；以叙景和人物深层心理的描写结合，达到天衣无缝的自然契合。在这里，描写对象的风，已不是一种自然气象，而是作为一种伴随感情的旋律。比如最后一章“死的暗谷”是主人公“我”在节子逝后3年，又回到山中疗养院，触景生情所记下的日记，他把现实与回忆、事实与梦幻交织，把自己又带回到悲伤而又复杂的感情世界里：他胆怯地听着风声,阅读起里尔克的《安魂曲》、《哀歌》,以寄托对节子的哀思，是感人至深的。还有一点，就是灵活运用多种小说形式组合成一个完整的艺术结构。比如“序曲”、“春”、“起风了”前三章采用私小说的形式,以第一人称客观叙事;“冬”、“夜”、“死的暗谷”后三章则运用日记体裁的形式,两者混杂使用,但无论哪种形式，都是为了便于自我表现，将自己的主观感受、感情和理念直接倾诉、抒发和表达。小说通篇飘溢着乡村生活的情趣。它既像一篇牧歌式的诗，也像一首牧歌式的乐曲，给人以美的享受。它堪称为堀辰雄的主要代表作。

堀辰雄常常以自己的生活体验为基础，写自己的故事，但它与将作者置于自己本身之内，忠实地记录自己身边琐事的

私小说的传统模式不同。他的文学主张是：（一）“真正的小说在于创造人”；（二）“作家要舍弃自己，似乎需要专注于付出多么大的独特的痛苦”，也就是要远离作为作品对象的“自己本身的故事”，将对象置于自己之外。“一方面要有写理智的、知性的小说的欲求，另一方面要有写具有复杂性的栩栩如生的人物的欲求——可以说我们就是这两种欲求的战场”（《小说的事》）。所以堀辰雄为了“创造人”“写具有复杂性的栩栩如生的人物”，就当然首先要舍弃从构成“自己本身的故事”的主要作品人物的自己；（三）“小说的技术，不是现实的‘再现’，而是现实的‘置换’”，（《关于阳台》），含有否定“自己本身的故事”的意味。这正是堀辰雄的小说超越私小说，构成自己特异的新心理主义的特质。

在这一理论的诱发下，他读了莫里亚克的文学论，注意到莫里亚克强调的知性的严密度和有关“最客观的小说的背后也可能隐藏着小说家自身的活生生的悲剧”的论点，经过六年的长考，试图将自己以往写“自己本身的故事”转向写他人的故事，将“独白”转向“与他人对话”，在新心理主义的基础上拓展小说方法的路。他的思考的结晶，就是写出另一篇与《美丽的村庄》、《起风了》的小说性格迥异的主要代表作《菜穗子》（1941）。

长篇小说《菜穗子》描写女主人公菜穗子与自己年长10岁的黑川洼介结婚，倦于与丈夫的平庸生活和婆母专制生活，积郁咯血。她让丈夫知道自己的病后，反而心情愉悦起来，到了信州O村疗养院，自己的心理取得了平衡。菜穗子的丈夫来疗养院探视她时，她婚前相识的建筑事务所的旧友都筑明也来到疗养院探视她，她发现都筑明内心的不安。这两个男人都未能满足菜穗子那种充满强烈感情的欲望。后来都筑明

也患了肺结核病住进了菜穗子同一所疗养院，他的不安的样子，在菜穗子的脑海里烙下更深的印痕。在一个降雪的冬日里，菜穗子悄然离开了疗养院回到了东京，在一家咖啡店等候丈夫的到来，心想：丈夫会是怎样一副样子呢？

作家对这个三角关系没有明确地描绘出来，只是用透剔的文体，淡淡地写了在他们心理上投下的阴影，成功地刻画了菜穗子这个人物的古雅的性格和她的生活方式的悲剧结局，全篇充满了感伤的哀切情调，飘溢着日本古典的优雅余韵。正如作者在透露他写这部小说的心情时所说的：小说“必须通过故事的内在的张力和命运的状态来征服读者，而保证这一点的,就是文体”。①

现代艺术派时代，堀辰雄摄取拉迪盖的古典主义、普鲁斯特的心理主义和莫里亚克的知性主义，充实和丰富自己的小说方法。但他同时又在思考民族的古典，继承平安王朝女流的物语文学的传统，尤其是女流日记文学所表现的女性纤细的感受性,融化在他的创作中。在他的《美丽的村庄》、《起风了》、《菜穗子》等作品里,也运用“现实的‘置换’”,理论,创造一种古典的女性人物的新展开法，塑造了像戴草帽的少女、节子、菜穗子等新人物形象，或多或少都落下了日本古典的面影。小西甚一指出：“连明显地受法国现代小说影响的《菜穗子》,也悄悄地渗透日本古典式的‘雅’。大概可以说明这是现代文艺发展的一种可能性吧”。②

堀辰雄很早就被平安时代的《更级日记》的魅力所吸引。

①转引自唐纳德·金《日本文学的历史》第13卷,第182、189页,中央公论社1996年版。

②小西甚一《日本文艺史》Ⅴ,第767～768页,讲谈社1992年版。

他在随笔《更级日记》（1941）一文坦承：当时只有被异国文学吸引的他，接触了这部古朴的标本花的香似的幽雅的日记，便引起了一股乡愁。从30年代开始，他就对《万叶集》和平安时代的古典文学抱有一种亲近感，开始致力于古典的现代化。在评论法国艺术派诗人科克托对古典的态度时写道：

施行清除旧杰作的锈蚀部分的‘手术’之后，就可以让古典复苏。①

在这里，堀辰雄辩证地认识古典的正面和负面的作用，强调了对古典优秀作品也要施以除锈手术，才能让古典再度辉煌，表明了对于古典传统的批判继承的态度。于是他热心于西方文学的同时，开始对日本古典的关心，曾经考虑将《蜻蛉日记》译成现代语，并以此为媒介写了深化和发展其独特世界的《杜鹃》（1938）；还取材于《今昔物语》写了《旷野》（1941），活现了古代女性含蓄的爱和古雅的美的形象，表现了日本古典的纤细的感受性。尤其是写了浓缩他对古典思考的小品《大和路、信浓路》（1941～1943），围绕东西方文学撞击与交融中存在的问题发表了许多随想。此外他还构想写一部仿万叶的小说，就上述课题继续作实验性的探索。惟疾病缠身，此业未竟，便溘然长逝。

许多现代艺术派作家倾倒西方文学的同时，也不忘以各种形式回归日本的古典，也许这是日本近现代文学发展史上具有普遍性的规律之一。堀辰雄是最具典型的作家之一。具体地

① 转引自吉田精一《堀辰雄与王朝女流日记》，《堀辰雄》，第249页，日本文学研究资料刊行会编。

说，堀辰雄文学是从现代艺术主义文学出发，他很好地掌握西方文学理念、精神和技法，并成功地编织在日本古典文学的氛围中，以知性与感情的巧妙统一，创造出抒情物语的性格和古雅的人物形象。在现代日本文学史上，他在确立新心理主义和适调西欧文学与日本文学两方面都作出了重要的贡献。

唐纳德·金总结现代艺术派这一历史意义及堀辰雄的独特作用时写道"：佐藤春夫、横光利一、伊藤整等现代艺术主义的实践，由于他们晚年用各自的形式实行使文学必然回归日本的东西的这种转变，使现代艺术主义文学失去了它的意义。虽然他们自己放弃了现代艺术主义的理想，但是可以说，他们的实践带来了坚实的成果。他们介绍 20 世纪欧洲文学中最优秀的东西，实证了新的手法适用于日本文学并取得了成功。他们的名字，也许总有一天被人遗忘，但在国际上也在国内将日本文学现代化的功绩是重要的吧。其中惟有堀辰雄不同。今天他之所以仍然拥有各方面的读者，就是这个原因。可以说，明治维新以来提倡的博取东西方之所长的困难理想，在堀身上体现出来，他是在这方面的一个优秀的实行者。"①

第四节 小林秀雄

正统艺术派的代表理论家是小林秀雄（1902～1983）。小林自 1929 年发表《种种意匠》以来，就积极而忠实地引进法国象征派文学理论，并以此为基础，主张文学的自立性，反对当

①转引自唐纳德·金《日本文学的历史》第 13 卷，第 182、189 页，中央公论社 1996年版。

时从无产阶级文学到新感觉派文学、现代主义文学、新心理主义文学等的种种文艺批评方式，并将它们斥之为“观念意匠”或“感觉意匠”，开展纯粹的文学批评活动，从一个方面促进现代文艺批评的成熟和发展，以及现代纯文学理论和批评的诞生，为迎来20年代末即昭和初期以来15年间理论与创作双兴时代贡献了自己的一份力量。

小林秀雄出生于东京神田猿乐町。中小学毕业后，经第一高等学校而就读东京大学法国文学系，学生时代，秀雄就醉心于文学，爱读白桦派重镇志贺直哉和法国象征派的先驱者兰波的作品。尤其是与兰波文学的邂逅，成为他一个决定性的“事件”，对于他后来的文学活动产生了极其深远的影响。秀雄后来回顾这个决定他的文学方向和道路的“事件”时写道：“我数年间，卷进了兰波的事件的漩涡之中。我认为这的确是一个事件。所谓文学，对别人来说，不管那是什么，但对我来说，至少是一种思想、一种观念。用一句话来说，就是一种现实的事件。开始让我懂得这些问题的，就是兰波。”(《志贺直哉》)事实上，秀雄在大学生时代撰写的第一篇评论《人生的解剖家兰波》(1926)，以及提交的毕业论文《兰波》(1927)，就是从评论兰波开始的。

1927年东大毕业后，小林秀雄以翻译纪德的《沼泽》(1928)和连载《波德莱尔评传》(1928)而登上文坛。翌年发表《种种意匠》，与宫本显治的《败北文学》同获《改造》为新进评论家而设立的文学评论奖后，在文坛上确立他作为专业评论家的历史方位。

小林秀雄正式开始从事文艺批评的1928年，文坛已存在无产阶级文学派和现代艺术派两大派别，文艺批评家都分属某一派别，而孤立存在的小林发表了《种种意匠》，就思想、个

性和表现的价值；“意匠”作为文学论的理论结构的可能性；从宏观的视角评价文学史、文学评论史中“种种意匠”的必要性等问题，进行独自的探索，试图一反公式化的批评、印象式的批评，确立现代批评的原理和主体性。

这篇文章将当时的无产阶级文学和现代艺术派各派的动向称作“种种意匠”，向当时文坛的左右开火，批评了无产阶级文学的“观念意匠”和新感觉派文学的“感觉意匠”，大众文学也被列在“种种意匠”之中而加以拒斥。由此看来，他似乎以为从法国文学所学到的“意匠”才是无以伦比的。从此他忠实引进西方前卫文学论，来构建他所认为的真正自觉的现代文学论——西方正统艺术派文学论。他以此作为己任，以第二次创刊的《文学界》为自己的据点，同时承担《文艺春秋》的文艺时评栏，写了《鸭子与小龟》等，积极开展了独自的文艺批评活动。正如他在文章中所说的，“这时候，我的纷繁的梦醒了，我的心开始讲我的话。这时候，我悟到我的批评的可能”。从此他作为文艺批评家孤军奋战，因此中村光夫认为他在日本文学界素有“文坛独身者”① 之称。

从 1933 年至 1937年文艺复兴时期，小林秀雄祈望趁文艺复兴之机，再次试图整合社会意识与自我意识的矛盾。这种意向集中反映在他最有代表性的《私小说论》（1935）一文上。他在批评了日本私小说的倾向，提出了他的著名的“社会化了的‘自我’”,这一概念,试图通过实现“思想的现实性”,来打破“不安的时代”日本文学所处的混乱局面。

文章首先分析 19 世纪法国自然主义烂熟期出现的私小说运动，法国作家们在自然主义思想的重压下，焦躁于重建形

①中村光夫《小林秀雄全集》第 13 卷解说,第 479 页,新潮社 1987 年版。

式化了的人性,便研究"自我",因此当时他们的"自我",是"已经充分社会化了的'自我'"。而日本引进法国自然主义所孕育的私小说，由于日本近代市民社会的狭隘和不需要的旧肥料过多，缺少培育这种文学背景的实证主义思想的基础，因此日本自然主义作家"缺乏从生活的不安中将自我的问题、个人与社会的问题抽象化的力量、同时也明显地没有悟到通过这种思想的力量是可能实现文学的"，他们很难理解"已经充分社会化了的'自我'"。因此日本私小说缺少"社会化了的'自我'"。他在找出日本文学对西方文学的落差之后，总结这一历史经验时指出:

　　我国的作家们毫无疑问是完全接受了限于西方作家在技法上所表现的思想，但这些思想只不过是培育各自的梦。它没有从各自的梦中摆脱出来实现社会化的基础。外来的思想，只有在技法上被作家们接受，因此不得不只能在技法上活存。

　　其次，他谈及引进马克思文学，从一开始对反抗作家日常生活起到决定的作用时指出:"日本文学正面处理具有理论性结构的思想,是始于输入马克思主义文学","输入马克思主义文学不是文学的技巧，而是社会的思想"。实际上，这种思想是"已经社会化了的思想"。他承认马克思主义文学思想的科学性和社会性的同时，批评无产阶级评论家的批评活动超越了作品，指导创作；作家则依靠思想和相信理论进行创作，无视既有的作家和文坛，也无视自己内心已有的因素，结果读者很难理解他们的表情。

　　再次，他批评新感觉派、新兴艺术派及横光利一关于小说的新感觉和新技巧的观点，指出:"新感觉派和新兴艺术派文

学运动之根源，是试图把不安的现实生活，通过新的技巧加以修正，通过新的感觉加以装饰。从这点来看，可以说这些文学是私小说的最后变种”。尤其是在横光于 1935 年 1 月在《读卖新闻》发表文章提出了复兴文艺，只有将纯文学变为通俗小说的论点;同年 4 月又发表了《纯粹小说论》详细地论述这个论点之后,小林于 5 月发表了《私小说论》,后半部分进行了上述批评，不能说这与横光提出“纯粹小说论”全然无关。

小林秀雄批判无产阶级文学的同时，又承认无产阶级文学的历史功绩。在《关于私小说》、《关于文学批评》等文章中，他对无产阶级文学运动发表了某些积极的意见，比如他认为“无产阶级文学运动勇敢地切断我国私小说的传统，这是一大功绩。它们的实际作品是好是坏则另当别论”；同时承认“在我国的文学批评引进科学的、社会性的批评方法的，不用说就是今日的马克思主义的思想”。他还强调：“日本文学认真地对待具有理论性结构的思想的，是从输入马克思主义文学开始的”。所以长谷川泉认为：“在日本近代文学的路程上，（小林秀雄）也是同床异梦的马克思主义的同路人。（他的）《马克思主义的理解》那样的文章就是基于这个意思写就的”①。

总之,小林秀雄企图以“社会化了的‘自我’”来创造一个新的条件，将文学的社会意义与文学的自我意识进行理论上的整合。他在围绕托尔斯泰的文学和出家问题等，与正宗白鸟展开的“思想与实际生活论争”中发表的《思想与实际生活》（1936）、《文学家的思想与实际生活》（1936）等文章，也强调：

脱离现实生活就没有思想。但不要求现实生活作出牺牲

①长谷川泉《近代日本文学评论史》,第 94 页,有精堂 1966 年版。

的思想，只有栖居在动物的头脑里。所谓社会秩序，正是现实生活付给思想的牺牲。这种现实性的浓淡，与付出牺牲的多少成正比。传统这个词之所以成立也在于此。这一事情个人的情况也同样。思想是通过不断牺牲实际生活才培育出来的。

也就是说，他既未全然否定思想与生活的结合，并且说明思想的现实性，又试图在超越时代努力创造出独特的美学，来折衷无产阶级文学派和现代艺术派的矛盾，以正统艺术派的姿态，应付当时文坛面临的复杂局面。他及至后期发表的《陀思妥耶夫斯基的生活》（1953），以这位俄国作家的文学经验，来观照日本的私小说问题，还反映出他这种整合文学的社会意义与文学的自我意识的理论意向。因此，他与新兴艺术派杂芜的理论不同，他通过更新文学观念，展开独自的批评精神，为确立正统艺术派做出自己的理论贡献。

但是，小林秀雄的文学论具有极大的暧昧性、微妙性和矛盾性，可以作出多义的解释；而且他只囿于对社会的不安，虽敏感地反映了那个时期社会不安的世相，但却没有进一步探求造成这种不安的社会原因。平野谦分析说，他“发现了‘社会化了的自我’,即发现了实际生活中‘自我’死了,而作品中的‘我’再生，这是福楼拜式的孤独的形象”①。小林秀雄的出发点，正如宫本百合子指出的：他“本来是企图在社会生活实际的条件下，积极探索重新丰富和发展文艺以及振兴创作的可能性，但结果并没有朝着这个方向前进”②。

宫本显治在《小林秀雄论》（1931）一文分析其原因是“因

①引自佐佐木基一《昭和文学诸问题》第63～81页,现代社1956年版。
② 同上,第63～81页。

为他从主观意识出发，使自己的存在达到抽象的孤立化，而梦想从这里去把握人的本质”。可以说，他是希冀现实生活的“自我”死了,而让作品中的“自我”再生,找回“社会化了的‘自我’”，这只是一种幻影。他的这种意向不仅是不可能实现的，而且助长了作家脱离与社会的联系，文学疏远了思想与伦理，使文学走上了艺术至上主义的道路。对于当时已对社会不安的知识分子来说，只能更加削弱他们探求文学与社会和思想联系的勇气。

所以小林秀雄本人在被称为第二《私小说论》的《致新人X》(1935)一文中发问道:“为了‘自我’的社会化,自我混乱的颓废不是必要的吗”。随着日本法西斯主义的日益猖獗，他先是微弱抵抗，表示了“作家打着什么日本主义、爱国主义的招牌，大概是出不了任何东西来吧。过去国民文学的杰作，没有过依赖国家主义而获得成功的例子”(《“日本的东西”的问题》,1937);后是“顺应大势”“战战兢兢地妥协,堂堂正正地妥协”(《文学的传统与近代性》),这是“自我混乱的颓废”思想发展的必然。

他的文学批评从摄取西方文学论，包括俄国托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基文学开始，又不限于此，还论及西方艺术的长短,比如评论莫札特、塞尚、凡·高等的艺术，同时他没有完全向西方文学艺术一边倒，还表现出对日本古典的关心，积极从日本古典中汲取养分，试图将两种文学艺术的对立还原到自己的内面，通过古典的传统美，来批判现代的文明。实际上，他的这种思想早已潜藏在他早期所写的《种种意匠》中，他感慨王朝千年文明的那种悲伤和苦闷牵动着此时他的心。他认为正是因为悲观，他从古典中找到一个个虚无主义，同时也找到对虚无主义无意识地斗争的激烈。在《私小说论》也开始触

及传统问题，但仅是萌芽而已。此后他写了《历史与文学》（1931）、《关于传统》（1931）等，强调要珍惜过去，但传统与习惯是不尽相同的，习惯的力是无自觉的、惰性的，而传统的力发挥最大的是在于探索，在于恢复传统的努力和自觉。这种寻求传统、历史、古典的努力与自觉，正是秀雄传统观的中心思想。

小林的这种对古典与现代的思考，在战时和战后都是一以贯之。但战时他并没有像日本浪曼派那样鼓吹国粹主义，将日本古典绝对化。战后不久，他写了《无常的事》（1946），通过《徒然草》、《平家物语》等作品，以及西行、实朝等的歌论，缜密地剖解了古典人物和歌人的精神中所含的孤独感，以此来探求古典美。尤其是60年代以后，他将毕生精力倾注在研究本居宣长上，晚年以文献学的实证研究方法，写了长篇传记文学力作《本居宣长》（1977），就是这一思考的结晶。他的思考的特征是，将艺术、学问与生活实际结合，叙述宣长所主张的恢复日本神话和历史中的"真心"、"真言"、"真事"，企图赋予古典以学术意义和时代精神。

综观小林的文学评论活动，大致可以分为三个时期，前期以《种种意匠》为标志，批判了无产阶级文学派和现代艺术派的"种种意匠"。中期以《私小说论》、《陀思妥耶夫斯基的生活》为中心，确立独自的西方正统艺术派的理论体系。这是小林在评论史上最辉煌的时期。后期以《无常的事》、《本居宣长》为代表，探寻传统、历史、古典，成为这位为建立现代文学评论付出了辛劳的评论家的文学的归宿。

第六章

现代诗歌的展开

现代初期的诗歌运动——高村光太郎——《诗与诗论》派的西胁顺三郎、三好达治——中野重治、金子光晴、小熊秀雄——《四季》派的立原道造、中原中也

第一节 现代初期的诗歌运动

日本现代诗史与整个日本现代文学史一样，是在现代艺术派诗与无产阶级派诗的对立和并存中，从探索艺术的革命和革命的艺术两个不同方向揭开序幕的。

1921 年，日本现代诗以平户廉吉、高桥新吉、萩原朔太郎等为了适应现代的机械文明和都市文明的发展，批判和否定民众诗和象征诗，要求在诗的内容和形式上的革命开始，标志着近代与现代之交现代诗已经胎动。这一年前后，意大利的未来主义、瑞士的达达主义、德国的表现主义、英国的意象主义、法国的超现实主义等欧洲的新兴前卫艺术开始传入日本，对于现代诗的问世起到了直接催生的作用。

平户廉吉在诗坛发布了《日本未来派运动第一次宣言》

（1921），提倡在艺术理念、表现形式等方面对诗歌进行革新，并身体力行，创作《飞鸟》（1921）和翻译马里内蒂的《电动玩偶》（1921），以未来派诗的姿态，迎接新的时代的到来。同时发表了诗论《我的未来主义与实行》（1922）、《关于同一表现主义》（1922）等，强调自己的新诗运动分四种类展开：（一）时间的未来派的诗；（二）空间的立体派；（三）第四侧面的诗；（四）后期表现主义或类比主义的诗（写象与内象的完全的同一表现主义），并试图整合未来派、立体派、达达主义、表现主义等前卫艺术思想。按他的解释，所谓类比主义，就是写象派与表现派的合一。写象派是基于"实在的反射作用"；表现派是基于"内在精神的肉化"，因此他的"同一表现主义"，就是要探索一种"将这两种必然的现代艺术性的分裂缝合为一"的方法。

平户廉吉未能实现自己的理想就夭折了。噪润、高桥新吉继之移植了达达派诗。高桥新吉经噪润的介绍，发表了《达达诗三首》（1922）、《达达派新吉的诗》（1923），以自我解体的意识和佛教虚无的谛念，表现了怠倦的人生的真实，混杂着日常的卑俗意象和形而上的语言，唱出：

> 将人生溶化在水中，
> 在冷却了的炖锅里，
> 漂浮着郁闷。
> 把盘子打碎吧，
> 把盘子打碎吧，
> 它会发出怠倦的回响。（《达达派新吉的诗》）

新吉试图将达达主义与佛教的思想结合，将"近代苦恼"用象征化的达达主义诗表达出来。他在散文诗《断言达达主

义》就言道："一切不二，从佛陀谛观，出了一切是一切说法"。后来他在《自传》中解释道："我的达达是佛教伪装了的东西"。新吉的达达主义诗和诗论，对当时诗的现代变革产生了很大的促进作用。

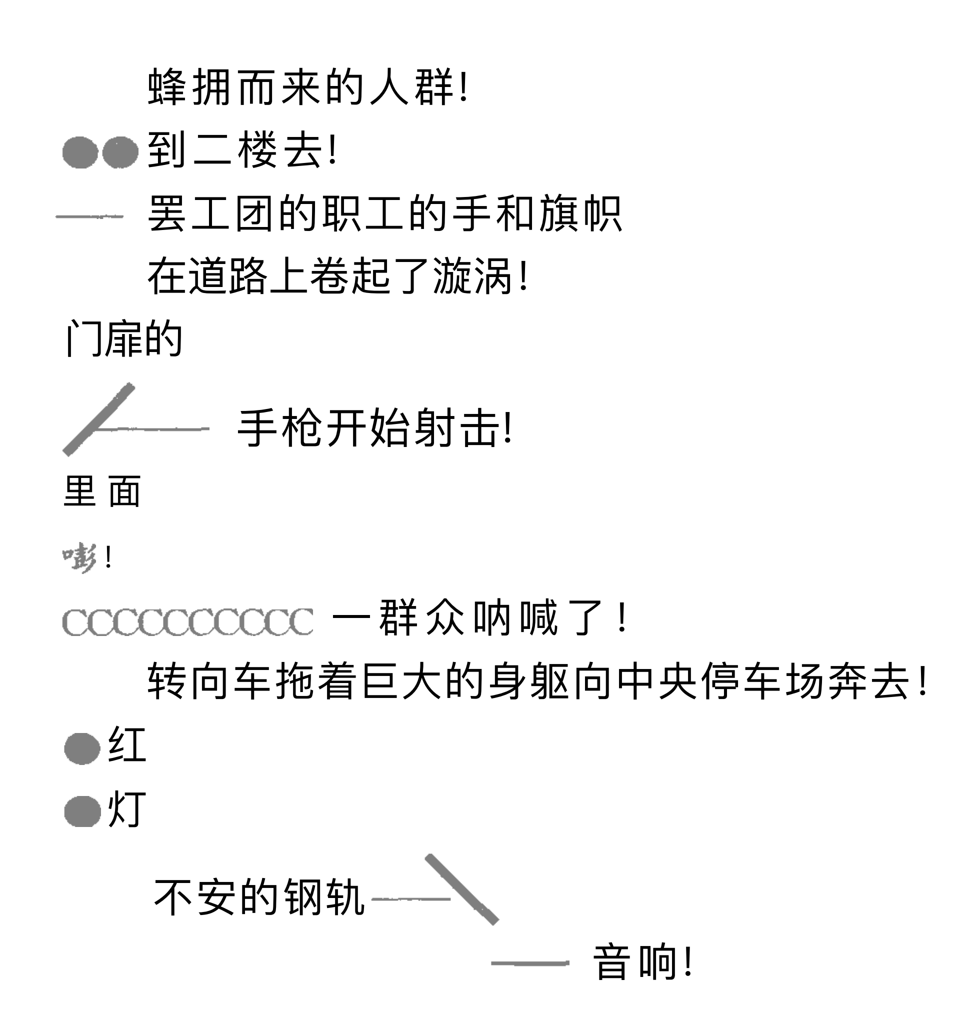
同时期，萩原恭次郎、壶井繁治、小野十三郎、冈本润等，在有岛武郎的资助下，于1923年创刊《赤与黑》。他们接受大杉荣等人的无政府主义思想的影响，继承达达精神，否定传统的价值观念和既有的语言秩序，为破坏而破坏叫好，从根本上动摇传统的抒情诗的精神和形式。他们在《赤与黑》创刊号上高声疾呼：

何谓诗？何谓诗人？我们放弃过去的一切概念，大胆地断言："诗是炸弹！诗人是向牢狱坚固的墙和门投掷炸弹的黑色的犯人！"

这是他们对诗刊宗旨的"赤"与"黑"最形象的诠释。《赤与黑》在反对现存社会秩序和既成概念上，比起平户廉吉和高桥新吉的纯属个人意识来，更具社会意识。但他们未能正确地把握历史和社会发展的方向。壶井繁治也承认："这是伴随着'没有方向的方向'的一种绝望的回响。但是，这种绝望的回响本身，同时又是在破坏、否定过去的一切价值中试图创造新价值的一种咬牙切齿的呻吟"。这反映了这一诗派的复杂的性格特征：一方面他们进行诗的形式革命，变革诗的情绪和韵律，构建现代诗的新的主题；一方面又充满焦灼、虚无和绝望的感伤情调。

萩原恭次郎的《死刑宣告》（1925）、小野十三郎的《半开的窗》（1926）、冈本润的《从夜到早》（1928）等就以这样的新面目

出现。恭次郎的《死刑宣告》一诗就是在激烈的绝望与希望、猛烈的破坏与创造的交错中运转:



从这段引诗不难看出萩原恭次郎的达达派诗，以一种超常的呐喊，表观出罢工工人对社会现实否定的意志和破坏的力量，以及流露出焦躁与不安的心情，传达了那个场面既激越又彷徨的氛围,就像 不安的钢轨”发出的 音响”。这首诗无论是在诗魂或诗形上都给现代诗带来一次新的艺术革命。透过恭次郎的诗，可以窥见《赤与黑》的同仁以其无政府主义的社会意识，悖反了民众诗，注入了对社会的批判精神，着力诗的形式变革的同时，更重视诗的内容革命，其目标是否定现有

存在的一切，为无政府主义的破坏而破坏，但它却给现代诗的形成带来某种的刺激。

翌年即 1924 年，在散文文学方面，作为第一代现代主义的新感觉派的兴起，给新体诗成立以来现代诗理念和方法革命带来好时机。这一年，野川孟、野川隆创刊《GE GJMG? JGAM PRRR GJMGEM》，开展超现实主义诗的创作；安西冬卫、北川冬彦等创刊《亚》,促进短诗向新散文诗发展,标志着现代艺术派诗的起点。从艺术的革命出发的，还有堀口大学的译诗集《月下的一群》（1925），翻译和介绍法国最具代表性的象征派诗人波德莱尔和前卫艺术派诗人阿波里耐、科克托等诗作,推动了现代诗运动的展开,成为其后《诗与诗论》的现代派诗运动的先驱。他们对抗传统的韵文和破坏自由诗的形式，进行现代诗的形式革命。

以编辑春山行夫为中心于 1928 年创刊《诗与诗论》,是从悖反流行于近现代两个时代之交的象征诗和民众诗出发，号召“打破旧诗坛无诗学的独裁，要正当地显示出今日的诗学”①，以突破既有的诗的概念，探索诗的艺术本质，尊重知性，追求感觉的飞跃和抽象的心象罗列，以及客观的形象与形象的组合，构成主知的新诗风。为此他们广泛地引进西欧最新的诗和诗论,介绍西方的未来主义、达达主义、意象主义、立体主义、结构主义、新即物主义，尤其是重视以法国的超现实主义和英国的“新故乡派”的思想作为确立其理论的参照系，在诗的理念和方法上进行革新。春山行夫指出：这一诗派运动的意义是“不以一切旧诗的思考为基础,真正地朝着‘新的’诗的方向发展”和“在主知上追求这种‘新’,并探明‘诗’与‘诗

①引自长谷川泉编《日本文学新史》(现代),第 167、168 页,至文堂 1986 年版。

论’的关系”①。

《诗与诗论》诗派的运动，是继民众诗运动以后作为集团运动而展开的，以对抗当时自然主义诗的纯客观性和无产阶级诗的纯观念性,保持“诗的纯粹性”为目的而展开的“新诗精神运动”。主要成员有:北川冬彦、安西冬卫、三好达治、西胁顺三郎、北园克卫，神原泰、村野四郎等。他们以这个刊物作为阵地，以超现实主义作为主导，扩大了现代艺术派诗的范围，开展新散文诗的理论工作和介绍欧美的诗和诗论，同时不仅限于诗的领域，它还接受欧美现代主义文学运动的影响，积极介绍新文学的理论和实验性作品。这个有组织地开展的现代主义文学运动，其主知主义的惟理智倾向是非常强烈的。它的理论指导者西胁顺三郎每期都发表有关介绍新文学的文章。他的文学论集《超现实主义诗论》(1929)、《超现实主义文学论》(1930)，以及北川冬彦译出布鲁东的《超现实主义宣言》，成为构建这一诗派理论的基础。阿部知二、伊藤整也是从《诗与诗论》出发的。这时期阿部知二的《主知的文学论》、伊藤整的《新心理主义文学》都是提倡新文学论的重要文论。《诗与诗论》作为日本现代主义的诗刊，拥有它的很大的影响力，成为现代新诗的母胎。

这一《诗与诗论》开展的现代初期诗歌运动受到很高的评价。现代派诗的倡导者之一村野四郎就说，这一运动，标志着“产生今日日本现代诗的根本性的诗伦理的文艺复兴”②。

北川冬彦发表的《战争》(1929)，以鲜明而强烈的的形象批判和否定战争，表现了对社会现实的关心。他还批评了西

① 转引自吉田精一《日本近代诗鉴赏》(昭和篇),第246页,新潮社1955年版。
②村野四郎《现代诗鉴赏Ⅲ》,第3页,筑摩书房1966年版。

胁顺三郎的超现实主义游离现实的倾向，指出“超现实主义是逃避的文学。是满开的隐花植物。如果继续向前，就应该消灭之”。同时企图以诗的形式变革，带动诗的精神变革，加强诗的社会的前卫性，即史称“新散文诗运动”。这反映了对新现实主义的追求，显示了与西胁顺三郎的上述主张的不同的艺术方向。于是冬彦同西胁顺三郎围绕诗与现实关系问题产生了意见分歧。冬彦与持相同意见的三好达治于1930年脱离《诗与诗论》,于同年新创刊了《诗·现实》，提倡新现实主义，试图将前卫的方法活用到社会的现实中去，整合艺术派诗与无产阶级派诗两者的结合关系。所以刊物也发表马克思主义文学论、艺术论和诗论。北川冬彦本人参加了“纳普”,无产阶级派中坚诗人中野重治也参加了《诗·现实》。冬彦同时以创作新现实主义诗为目标，创刊了《时间》，继续推进新散文诗运动。

现代艺术派诗虽然由此而产生了两极的对立和分裂，但他们在对抗民众诗派和抒情诗派，致力于现代诗和诗论方面，都是投入了同样的热情。《诗与诗论》改称《文学》,与《诗·现实》双轨并行，继续进行新诗的创作运动。

正如上述,现代初期诗歌运动,是以《诗与诗论》为中心的现代艺术派诗和无产阶级派诗并行展开的。未来派诗、达达派诗、超现实主义诗人有着一定的历史使命感，却缺乏自觉的目的意识，所以他们虽然以其敏锐的感觉，表现了对既有的价值、秩序、权威的反抗,但大都脱离现实,停留在焦躁、不安和绝望的咏叹之中。于是在近代经历了儿玉花外的社会主义诗、石川啄木的社会主义革命诗和民众诗之后，积累了经验的一些抱着明确的历史使命感又具有阶级自觉的诗人，呼唤诗应该面向劳动者，在诗的理论和方法上探求一条新路，以打破

这种局面。根岸正吉、伊藤公敬的劳动诗集《最下层唱出的歌》（1920），作为无产阶级派诗的萌芽之作，便应运而生。

特别是青野季吉提出了社会主义的“目的意识”论，以及1921年的《播种人》和1924年的《文艺战线》的创刊，促进无产阶级文学运动的高涨。1926年《驴马》的问世，无产阶级派诗和诗论以中野重治为中心展开，开辟了具有批判精神的现实主义的诗歌道路。在1928年“3·15事件”之后成立的全日本无产者艺术联盟（纳普），培养了一批工农诗人和团结了众多无产阶级派诗人，可以说，当时的无产阶级派诗人，有知识分子出身的，如中野重治、洼川鹤次郎，森山启等；有工农出身的，如松田解子、长谷川进等；还有从现代艺术派诗立场转向，参加了无产阶级派诗运动的，如壶井繁治、小野十三郎等。他们在其机关刊物《战旗》上，发表了许多诗作和诗论，编辑出版了7册《无产阶级诗集》（1928～1936），收入了中野重治、西泽隆二、松田解子、森山启、三好十郎等诗人的作品。

1930年“纳普”成立其属下的无产阶级诗人会，发行机关刊物《无产阶级诗》。从此开始了以确立无产阶级派诗为目标的统一的诗运动。这前后，小熊秀雄作为无产阶级诗人崭露头角，发挥了他的天才。其他刊物，如《无产阶级文学》、《文学新闻》等也发表许多无产阶级派诗人的作品。中野重治编了《纳普七人诗集》（1931），收入中野重治、西泽隆二、洼川鹤次郎、上野壮夫、一田秋（中野铃子）、森山启、伊藤信吉等七诗人共83篇诗作，代表了无产阶级派诗最盛期的成就。在诗论方面接受了苏联的社会主义现实主义的理论。小熊秀雄、大江满雄等于1934年创刊《诗精神》，在时局恶化和整个无产阶级文学运动受挫的情况下，改变过去的指导理念，在开发特具个性的诗法中继续传承无产阶级派的诗精神。小熊秀雄和壶井

繁治、金子光晴写了许多讽刺诗，对当时的社会及国粹主义进行了批判。

日本当局对外发动了侵略我国东北的“9·18事变”以来，对外进一步扩大侵略战争，对内加速法西斯化。军国当局的文化统制及于一切文化艺术领域，凡有违军国当局有关严禁输入外国文艺和文艺必须为法西斯政治现实服务政策的，都遭到了镇压。在这种严峻的情势下，镇压的对象，无产阶级派文学自不用说，现代艺术派文学也不例外。此时《诗与诗论》的后身《文学》被迫宣告停刊。

在革命的艺术——无产阶级派诗和艺术的革命——现代艺术派诗开始退潮之际，一批诗人要在落潮的这两种艺术理想之间，重建日本的抒情诗，于是出现了现代抒情诗的潮流。其标志是参加《诗与诗论》的堀辰雄、三好达治、丸山薰、田中克己等以该刊作母胎，堀辰雄于1933年5月第一次创办季刊《四季》，堀辰雄、三好达治、丸山熏于1934年第二次复刊，改为月刊，成为自《诗与诗论》以来最大的诗歌集团运动。同仁有：萩原朔太郎、芳贺檀、田中克己、中原中也、立原道造、室生犀星、伊东静雄、田中冬二等。《四季》派的诗人们既反对《诗与诗论》派的现代主义、超现实主义前卫艺术的破坏日本语实践，也反对无产阶级派的社会主义现实主义的政治化，试图在传统的情绪性与西方的知性、传统的抒情诗魂与西方抒情诗体的调和点上，创造出清新的、具有西方偏向的抒情诗体。最积极实践《四季》派上述理想的诗人，是中原中也和立原道造，但他们又展开各自不同的诗风

这时期还有一个与《四季》的偏向西方抒情诗体不同的诗派，那就是在1935年创刊的《历程》派，创刊人有草野心平、逸见犹吉、高桥新吉、中原中也等，宫泽贤治、高村光次郎、金子

光晴等也成为这一派的成员或支持者。他们只致力诗的现代性，无固定的主张，尊重各个诗人个人的立场。比如草野心平表现对弱小生命的同情；高桥新吉倾向无政府主义，表现对社会现状的不满；宫泽贤治将对诗的热情倾注在庶民的生活感情上；中原中也则追求没有含义的单纯的音的效果。

曾是《诗与诗论》同仁的北园克卫于1935年创刊的《VOU》，追求纯粹抽象的前卫诗；春山行夫、村野四郎于1937年创刊的《新领土》，试图用前卫的技法批判社会的现实。由于战争体制的重压下，他们都没有取得预期的成果。

但是，1937年日本发动全面侵华战争，翌年颁布国家总动员法，要在这种严密统制的缝隙间创造一个不接触现实世界的抒情诗境，毕竟是很困难的。其后《四季》派诗人中的三好达治、丸山薰、伊东静雄等，与以保田与重郎为代表的《我思故我在》、《日本浪曼派》同流合污，写了鼓吹侵略战争的战争诗，以所谓"传统的抒情"来肯定国家权力。《四季》创刊之初不接触现实世界、一味沉溺于抒情的调和态度，就隐藏着向这个方向发展的危险性。这不仅是《四季》诗人的悲哀，也是当时整个日本诗学和文学的悲哀、时代的悲哀。

上述初期现代诗运动具有三个基本特点：（一）初期现代诗运动，就像现代初期的文学运动一样，是从艺术的革命和革命的艺术两个对立和并存之中展开，进行诗的内容与形式的革命。一方坚持意识的持续，一方追求刹那的感觉冲动，明显地具有自我分解的性格。从这里可以窥见日本现代诗不可避免的个性分裂的悲剧。（二）大多数诗人都参加某一集团，这与近代诗坛以诗人个人为中心的创作活动形成对照，形成了集团性。与此同时，集团的约束性又不大，对个人有适度的宽容不少诗派同仁可以在跨集团的刊物上发表诗作，甚至可以

同时参加两个集团的。这是现代初期日本诗坛的一个特有的现象。（三）进入现代以来，诗坛还有一种现象，就是相继发行有分量的诗刊，从现代主义派的《诗与诗论》起，经过新现实主义派的《诗·现实》、抒情诗派的《四季》,到无产阶级诗派的《文艺战线》、《战旗》、《无产阶级诗》等,都是引人注目的。

第二节
高村光太郎

近代末期现代初期最活跃的诗人，除了萩原朔太郎、宫泽贤治之外，就得数高村光太郎(1883～1956）。朔太郎、贤治的诗业主要记录在近代末，而光太郎在近代末期虽已经开始作诗，但他的初期重要作品，主要发表在 1926 年至 1928 年。也可以说，他是现代初期的主要诗人之一。

高村光太郎出生于东京的一个艺术世家，父亲是著名的雕刻家、东京美术学校教授。在家庭的艺术熏陶下，7 岁开始学执木刻刀,14 岁他读罗丹的《思考的人》后，深受罗丹雕刻造型艺术的跃动的生命力所感动，就读于东京美术学校雕刻科和雕刻研究科，最后还修习洋画科。在校期间，一边制作雕刻,一边习诗,参加了新诗社,并在《明星》上发表短歌、俳句。于 1906 年起，先后赴纽约、伦敦、巴黎留学，特别是留法的一年，不仅学习罗丹的雕刻，而且大量研究波德莱尔、瓦莱里等法国象征派诗人的诗。

1909 年结束了 3 年多的接受欧洲近代思想洗礼的留学生活，归国后面对时代、社会和家庭的环境—— 明治时代流行“ 忠君爱国”思想、高村家信奉天皇至上主义 ——他深感在旧体制下要发现“ 近代的自我”是困难的，于是他表示“ 在一切都

不宽容人的这个国度里/那就只有叛逆”(《不孝者》),从美术和诗歌两方面开展了工作，一方面彻底批判了旧的艺术观念和技法，翻译介绍西方的美术和艺术理念，确立“生命艺术”的理念；一方面受北原白秋、三木露风等象征派诗人的影响，参加了“牧羊神之会”，投入了日本近代象征诗、唯美诗的运动，企图以此证明自己的生命和自我的存在。他的处女诗集《路程》(1914)就反映了诗人在确立近代自我中的踉跄，从自我意识到个我意识，又从个我意识逐渐回到探究自我的真实、人的真实和社会的真实。

诗人在这诗集前部分这样焦灼地抒发道：

应该走什么路
但没有路可走
应该做什么事
但没有事可做
不能再呆下去了
威胁充满着大地
……
啊，指点我应该走的路
告诉我应该做的事
冰河底层似烈火的痛
痛、痛（摘自《寂寥》)

在诗集后部分则热烈地表达生命的意识，唱出：

我的前面无路
我的后面已修好了路

啊,大自然
啊,父亲
让我独自站起来的伟大的父亲
注视我，保护我吧
让我经常充满父亲的气魄
为了漫长的路程
为了漫长的路程（摘自《路程》）

诗人还在诗集中呐喊:

秋天在天空嘹亮地呼喊
天空蔚蓝，鸟儿飞翔
灵魂在召唤（摘自《秋天的祈祷》）

这些诗表现了诗人在确立近代自我的过程中，从焦灼、彷徨到热烈、激越。可以说,《路程》是光太郎的精神史和艺术史的最初展开，也是他探求的曲折路程的记录。它是这时期高村光太郎的诗魂的结晶，也是近现代过渡期有代表性的诗集，奠定了他在日本诗史上的地位。

发表《路程》的同年光太郎与长沼智惠子相恋到翌年两人结合而没有登记结婚，以反叛的精神表示“ 两人筑起的多彩的梦／全部是内部世界的东西／检讨的是内部的生命／积蓄的是内部的财富”(《美美地活着》),并用激越的语言将积蓄在肉体与精神的热能释放出来:

我恋慕智惠子的裸姿
腼腆而丰满

像星辰般森严
像山脉般起伏
总是淡淡而朦胧
在玛瑙般的造型里
内蕴一种莫测的光泽（摘自《裸姿》）

对我们来说，一切都是绝对的
那里没有世上所谓的男女争斗
却有信仰、虔诚、恋爱和自由
还有巨大的力量和权威
那是人的一端与另一端的融合（摘自《我们》）

这些诗表现了诗人追求内部生命的充实、人性的真实，以及近代的性与爱思想的热情。其后智惠子患精神分裂症，最终与世长辞。光太郎更将他的全部悲伤倾注在诗作上，痛苦地咏叹道：

我不断地听见呼唤我的声音
然而，智惠子早已不在人世间（摘自《智惠子抄》的《难再相会的智惠子》）

光太郎将这些凄艳美的诗，自编成诗集《智惠子抄》（1941）。他说过："在这世上，我与智惠子邂逅，她的纯洁的爱使我净化，把我从以前的颓唐生活中拯救出来"，"智惠子的死，对我的精神打击实在太大，一度连自己的艺术制作都失去了目标，落入空虚感达数月之久"(《智惠子的半生》)，光太郎与智惠子的邂逅，对他转向唯美的诗风起着决定性的作用。

诗人在缠绵于温柔的性与爱的唯美诗篇的十余年期间一段不算短的日子，即从 1925 年至 1928 年三年间也发表过将猛兽拟人化的、具有刚强力度的诗。在这些诗中，有颂白熊、大象、狮子、巨龙、鲨鱼、狒狒，也有咏散乱的鸵鸟和狂奔的牛，歌颂了生命的力量与美，或者对“封闭生命的社会”投以愤怒。其后汇编成诗集《猛兽篇》（1939）。

战争期间，他盲目地将天皇作为人神而加以崇拜，发表了《秋风辞》（1937）等支持侵略战争的所谓“爱国诗”。战后自我流放，闭居在岩手县花卷郊外山口部落的山林小屋，自耕自炊，度过 7 年赎罪的日日夜夜。他在战后不久创作了自传长诗《愚昧小传》，诗曰：

今日也下着正直的雪
小屋像聋哑似的沉默
住在小屋的是一个典型
一个愚昧的典型

这些长诗共 20 篇，收入他的最后一部诗集《典型》（1950）里。他在这一诗集的序文中，再次公开坦承自己是“一个愚昧的典型”，抱着“战栗的灵魂”，表示愿意“在自己的身上承受一切的鞭挞”。他在诗集的《停战》（1947）一诗中写道：“那时天皇亲自宣布／我不是人神／随着时间的推移／大梁从我眼中换掉／不觉间六十年的重荷消失了”！这说明高村光太郎的觉悟，虽然缓慢而朦胧，但毕竟是从愚昧中逐渐地醒悟了。在诗集的最后一首诗《生命的大河》中，他高亢绝唱：“生命的大河举世无双／一切的‘事物’都闪闪发光”。可是，“漩涡的生命的大河一度埋没了／成为这个世纪的要素／但它却是解脱涅？

主要大道”。诗作发表三个月后，75岁的诗人高村光太郎辞世了。

第三节
《诗与诗论》派的西胁顺三郎、三好达治

《诗与诗论》派最具代表性的诗人是西胁顺三郎和三好达治。

西胁顺三郎(1894～1982)在这一运动中建立了巨大的业绩，他与德国的里尔克、瓦莱里、英国的艾略特并称为“代表20世纪的四大诗人之一”①。他生于新泻县小千谷。在家乡中学毕业后，上东京入庆应大学理财系，爱读波德莱尔、兰波、西蒙斯等西欧象征派诗人的作品，开始对诗歌产生兴趣。1917年庆大毕业后，曾先后就职于日本泰晤士报社、日本外务省和庆应大学，用英文写随笔。从1922年起留学英国三年，直接体验了全盛期现代主义文艺的风潮，发表了英文诗集《Spectrum》(光谱，1925)，对于其后作为一个日本现代艺术派诗人的诞生，具有重要的意义。

1925年11月归国后，在母校文学系任教授，读了萩原朔太郎的《吠月》后,第一次受到用日本语作诗的冲动,有了用日本语作诗的自信，写了《馥郁的火夫》(1926)、《失乐园》(1926)、《恋歌》(1926)等。同时期,发表了诗论《Profanus》(世俗的，1926)、《诗情》(1927),以一种不可思议的思考方法,大胆破格的表达方式，表达了他对诗的基本理念：

① 千叶宣一《现代文学的比较文学研究》,第173页,八木书店1978年版。

人的存在的现实本身是无意义的。感受到这种根本的、伟大的无意义的，就是诗的动机。所谓诗，就是以一种独特的趣味（不可思议的快感），认识这种无意义的现实的一种方法。俗称它为艺术。(《Profanus》)

…… 通过切断定着在一定关系之下的经验世界的、人生关系的组织，转换位置，还有除去构成关系的要素的某种东西和加入新的要素，给予这个经验世界一个很大的变化。这时候，人生的经验世界被破坏。关系的组织就像原子弹爆炸般地被破坏。

诗的方法，就是利用这种破坏力乃至爆炸力。原原本本使用了这种爆炸力的时候，人生经验的世界被严重破坏之后，就成了人生的破坏。(《诗情》)

西胁还强调要变化人生的经验世界的诸关系，就要“将远关系置于近，近关系置于远。分裂结合的东西，又结合分裂的东西”。他以这种超现实的对诗的体验，开展了艺术革命的理论活动和实践活动。但他发挥日本新诗精神运动的主导作用，是在他成为《诗与诗论》的理论指导者之后的事。这时候，他在每期的《诗与诗论》上都发表诗论，成为新诗运动的中心的存在。他其后的主要诗论集《超自然主义诗学派》(1928)、《超现实主义诗论》(1929)、《超现实主义文学论》(1930)等，发展了上述的诗论精神。

他在《超现实主义诗论》中强调：诗必须超越人的外面的自然和内面的自然（意志、感情等），这样远关系的语言与语言的结合才成为可能。于是他从“破坏现实诸关系”出发，主张“脱离近关系、结合新关系”来构筑一种新关系的诗的世界。

他的超现实主义的诗论和文学论，推进了现代新诗的运动。

作为他的这种理论的实践诗作，早期最具代表性的是用日语书写的第二诗集《Ambarvalia》（收获节，1933），其中散文诗《馥郁的火?》这样唱出。

繁殖的神啊！在梦游患者面前筑起一道悬崖吧！奥列安达之花的火。在桃色的永恒中抽泣、垂钓。若本教卞波像女性般低语，凤尾船就滑行了。突然绽开的合欢花啊！我喝奥德科龙了。死，再见!

诗的最末一行，诗人呼出“来吧，火啊”。火，是一种“破坏力乃至爆炸力”的形象，火? 就是诗人，以花的火、合欢花的馥郁、死，来“破坏现实诸关系”或“人生经验的世界”，这是诗人对诗的超现实主义的追求。也就是说，在这里，破坏力就是一种诗情或诗意。一般来说，诗是语言的艺术，是通过语言来奏出诗语的音乐性、精神内面的旋律。但西胁却偏重形象，而很少考虑诗语的音乐性。他甚至认为“诗的世界不是语言”(《诗情》)。

从这里可以看出，西胁的《Ambarvalia》诗集，排除传统的抒情性和感情用语，用知性的思考来创造新的抒情；避免普通诗常套的表现，使用硬质的语言构结体，变革日本诗的诗语的风格，设定独自的语言空间，而且非常重视诗的感觉形象。换句话说，诗人在这一诗集中，不仅改革了诗的理念，确立了自己以知性和抒情结合的新的抒情诗风，而且开拓了日本现代诗的诗语的道路。因此诗坛认为“在诗史上，大正期《吠月》占

有的位置，昭和期由《Ambarvalia》占据，这是无可置疑的事实”①.

这一诗集发表之后，西胁顺三郎始确立了他作为诗人的地位。但是，战争时期他疏散回到老家新泻县小千谷乡村，封笔十多年，对日本帝国主义发动的侵略战争一直保持着沉默的抵抗。在乡间的寂寥生活中，他沉缅于日本古典，对日本的风土更加亲近。这时他的孤独感和感伤情绪，酝酿着他未来的诗作将改变为东方的、日本的绪情和诗质。因此他的诗创作的丰收和成熟，不是在战前，更不是在战争期间，而是在战后的新时期。

战后他正是根据自己感受的日本古典所凝聚的神秘的空寂和闲寂精神进行构思，写了诗集《不归的旅人》（1947），唱出：

旅人啊,等一等
在这幽幽的泉水
濡湿你的舌头之前
想想吧,人生的旅人
你只不过是岩石缝里
渗出来的水灵
这思索的水不可能永远流淌
在永恒中有时也会干涸
啊,松鸦不止地呱呱啼鸣
水中不时出现
头插花饰人的幻影

①键谷幸信《解说》,《日本诗人全集23》,第157页,新潮社1975年版。

寻求永恒生命的是梦
在流逝生命的细流中
挥去思索
终于从永恒的悬岩上坠落
祈望消失的是现实
是这幻影的河童的话
它从水中出来到村镇戏耍
在浮云的投影上水草长长的时候

诗人用这诗句开首，全诗集由 168 章组成的长篇组诗，表现了对乡土的实际感受和乡愁，将风土诗的形象化，从中和盘托出作为“人生的旅人”的孤寂心境，给他的诗插上了最丰富的想像力的翅膀，创造出这样一个东方的枯淡与幽玄的诗世界。因此与他战前的《Ambarvalia》的知性的讽刺幽默的诗风相比,《不归的旅人》以其哀愁感和无常感,展现一个知、情、意浑然的诗世界。西胁自己诠释说，他的诗是属于生命的神秘、宇宙永劫的神秘，这是以通常的理知和情念是不能解决的。他称这样的诗人是“幻影的人”或“永劫的旅人”，并自认为他自己就是这样的人（《近代人》）。这从一个侧面，反映了西胁的诗的古典的传统审美理念，是包括两个方面：一是传统的自然观；一是佛教的无常观，后者是主要的因素。但西胁不是一个极端的传统主义者，他继承传统的同时，也接受西欧诗，尤其是英国诗人艾特略的超现实主义的影响，使现代的知性与古典的抒情结合为一体。

这是西胁的诗的思考的重要课题，即以“两种相反的东西调和了的结合”，来形成“新的关系”。这点在他的战后代表诗集《近代的寓言》（1953）、《第三的神话》（1956）的季节感受性

上表现得更为明显。在诗集的季节诗上，《一月》、《四月的寓言》、《正月三日》就将传统的季节诗的幽玄的象征性与西方的知性的浑然融合。

西胁的晚期诗集还有《失去了的时间》（1960）、《丰饶的女神》（1962）等，一方面深化他的东方神秘主义，追求禅学“大空三昧”中的有与无的对立中的绝对有或绝对无，一方面又运用西方的“意识流”技法，探求时空交叉中的永恒与无限，开展了他另一种和洋融合的新的诗风。比如《失去了的时间》咏道：

这是呈零的大空三昧
一切存在的同时也非存在
是永恒的同时也非永恒
这是没有有也没有无
有与无只不过是方向不同
破坏有与无的大空女神
只顾恋爱三昧
那是失去了方向
那是旅人的长叹
哀伤离去的乞食旅人
苦笑地回头凝望
生与死结合又相反
死却又产生绝对的存在
这里就变成无限的多

在这里，诗人利用想像力、知觉和感觉的振幅运动的作用,使存在与非存在、永恒与非永恒、有与无、生与死等对立的诸概念或观念统一在一个诗世界里。在这意义上说，西胁的

诗既是现实的、超现实的，又是感觉的、幽玄而谐谑的。诗人晚年在《波德莱尔与我》（1966）一文这样总结性地写道：

诗人的谐谑，不是滑稽或嬉笑。那是抽象的形态，总是不露出表面而隐藏着。是艺术的谐谑。可以说，那是诗的原则。之所以这样说，乃因为诗的世界是通过想像力创作出来的。所谓想像力，就是拉开自然所结合的两种东西，在自然中将拉开了的东西结合的一种知性的作用。从结果来看，远的东西是联结着的。也可以把这种作用称叫做谐谑。结果想像和戏谑是相同的东西，创造谐谑的东西就是想像力。

可以看出西胁从初期到后期的诗论，其强调的诗艺术的基本要素，就是超自然和谐谑两个要素。因此他的诗着重表现想像力和知性两者相反的东西的结合。也就是说，通过想像力与知性的作用创造出西胁式的诗质。所以他的诗是古典式的，同时又总是保持着新鲜的价值。

战前曾经认为“ 诗的世界不是语言”的西胁，常常是兼用抽象语言和具象语言，将诗句片断化，有时抽象得不知所终，接近于“ 不立文字”。但晚年的诗人也常常在诗的形象性与音乐性的相克相调中，尝试创造一种独自的语言，扩大自己的诗的语言空间，使诗语达到圆熟的程度。比如最后一部诗集《礼记》（1967）的基调,是谐谑,也是诗人的一种想像力,但在谐谑中又蕴含着空寂和悲伤的情绪，奏出诗的音乐。这一诗集的的最后一首长诗《生物之夏》也反映了这一在谐谑中悖反与调和语言，使诗的形象性和音乐性达到浑然的境界：

把一切的东西当作空间来思考

这就是地狱的艺术
生物憧憬无生命的物体
是因为活着是一种痛苦
空间与物体
象征着永恒
我们已经绝望
回归理想和象征的世界吧

概言之，西胁顺三郎在诗的观念论上和方法论上都大胆地作了变革的尝试。他开辟了一个无以伦比的谐谑的超现实的诗的世界，同时又通过西方知性的力量和东方精神的无与哀愁情调，构建一个兼具形象性与音乐性一体的、前人未涉足的微妙的诗世界。他的创造性的诗论和诗作，对战后新一代诗人，尤其是对《荒地》派诗人产生了很大的影响。因此他被誉为“引导新一代的不死鸟”①。

三好达治(1900～1964)，出生于大阪一个从事印刷业的家庭，中学未毕业，由于家贫就入了大阪陆军地方幼年学校和东京陆军中央幼年学校，毕业后度过短期的军队生活，又入了陆军士官学校，但他并不打算以军人作为终身职业，中途退学。在亲戚的资助下，经京都第三高等学校毕业，考上东京大学法国文学系。在校期间，先后参加了梶井基次郎等的《青空》、北川冬彦的《亚》,开始了诗歌创作活动。1928 年又参加了《诗与诗论》派,中途转向《诗·现实》,最后成为《四季》的主要成员之一。

达治爱读法国文学，尤其是法国现代诗。他曾大量翻译

① 唐纳德·金《日本文学的历史)(第 17 卷),第 296页,中央公论社 1997 年版。

法国诗,共达 2 万页。其中影响最大的，是全译法国象征派诗人波德莱尔的散文诗《巴黎的忧郁》。同时与他崇拜的诗人萩原朔太郎和室生犀星邂逅，读朔太郎的《抒情小曲集》和犀星的《高丽的花》后,接受了他们的影响。尤其是从朔太郎的《抒情小曲集》那种再生传统的精神中，受到了强烈的冲击，表示“ 要将诗歌从美词丽句的世界解放出来，从左右均衡的外形美解放出来，从思想的乃至玄学的烦琐的粉饰癖解放出来，从留洋归来的装腔作势的绅士派解放出来，从那种官能主义的白日梦解放出来”,以“ 实感的美学作为第一信条”(《师恩——屋上的鸡》)。他从此“ 开始接受了文学开眼、诗歌启示的经验”,他受到传统和西方的影响，并以两者作为参照系，将传统的表现和现代知性的结合作为自己的追求。这一点，在他的文学自觉时期的处女诗集《测量船》(1930)中的《乳母车》已经显露端倪。他在《婴儿车》咏唱道:

母亲啊
苍穹仿佛降下淡淡的哀愁
恍如绣球花色的东西纷纷扬扬
风从漫无止境的街树背后
呼呼地吹拂过来

黄昏时分
母亲啊，推动我的婴儿车吧
向着泪水濡湿的夕阳
丁零丁零地推动我的婴儿车吧

让带红穗的天鹅绒帽

戴在冰凉的额上
随着匆匆远飞的鸟群
季节也掠过万里长空

苍穹仿佛降下淡淡的哀愁
在落下绣球花色的东西的路上
母亲啊,我知道
这是一条遥远的漫无止境的路

诗人在这全首诗里，以经过洗练的技巧化的感情形式，且抹上淡淡哀愁的日本式的季节感受，不仅表现了母子纯一无垢的自然朴素的感情，而且在哀切的背后令人联想到人间的许多欲望和日常的悲欢。可以说，在近代的感伤中充满了传统的纤细的余情，展现了诗的传统美感。

继《测量船》之后,达治还写过《南窗集》（1834）、《闲花集》（1934）、《山果集》（1935），并将这四集合编成《春天的海角》，附上序诗。这三部诗集，占一大半的诗，是将自然物象作为鲜明的形象来捕捉，然后加以简明地直叙出来。也就是诗人本人所说的，“只从我的眼前的自然中，接受某种表征的一丝闪光。我并且用最短的语言将它写出来”（《一种魂的路径》）。这些诗无论在内容上或在形式上都摆脱了旧诗和俳句的定型的束缚，或暗示性或象征性，活现印象派诗风那种明了的感觉和色彩，创造了一种简洁印象诗的新形式。此外，还有怀古的诗，或现代思索的诗，根据不同的诗来选择文语体或口语体，还时常用经过锤炼的语言——古典的用语、语感和旋律,来捕捉青年人对人生、自然的哀愁、感伤和对莫测未来的不安，保持了传统的情绪，富有古典式的抒情性。这三部诗集代表了

诗人前期的诗歌业绩，对于引导年轻人走向现代诗的世界起到了一定的作用。

达治成为《四季》成员之后，他的诗进一步将短歌的传统抒情性和俳句的幽玄性要素与西方诗的现代知性要素融合为一，偏重向咏叹的抒情方向发展。代表诗集有：《飞尘》(1937)、《草千里》(1939)、《一点钟》(1941),以及短歌集《向日葵》等。像《飞尘》中描写阿苏山的诗作《大阿苏》就唱出：

马儿立在雨中
混杂着一两头的马群立在雨中
雨潇潇瑟瑟地飘落
马儿在吃草

马儿在草原上吃草，本来是一般的知识性、客观性，但置于潇潇瑟瑟的雨中，就充满了广袤草原的空寂的幽玄与闲寂的风雅的景象和情趣。可以说，支撑着诗人前期诗风的根底的，就是统一了的现代的知性和传统的抒情的性格，并充分发挥了传统诗的精神。

二战开始后，三好达治一度误入歧路，写了《捷报到来》(1942)一类战争诗，歌颂了时代的错误。但与此同时，发表了《关于古典》，就当权者及日本浪曼派某些御用文人利用日本古典，宣扬日本主义和日本精神，提出学究式的质疑：

在我这样的人的眼里看来，今日的古典研究、日本精神的探究，只不过是向着一个十分露骨的眼前的目标，以一种预定的意识，作出一种不自然的、不自由的、因而是干燥无味的努力。这是真实的，但也许是我的偏见吧。

同时他指出，所谓日本主义者将日本古典的阴郁幽暗的部分，作出深玄的牵强的解释，是一种驱使超常识的创造力，从健全的常识来看，不能不说是一种错觉的颠倒，并且强调他担心这种病态的热心倾向，充分含有阻碍日本精神的未来性。应该说，诗人对当时利用日本古典宣扬日本精神，为军国主义的侵略战争服务这一点，还是保持一定的认识。作为诗人的他最后也在这场战争中跌倒了，这是最大的不幸。但他还没有完全泯灭作为文人的良知。战后，诗人很快又重新爬起来，面对新时代，恢复原来抒情的气质，唱出自己的歌。

战后不久,三好达治在《怀念日本》（1946）一文中,承认经过几年的战争，他的心已经疲惫，要冷静地反省自己的精神状态几近于困难，但为了重建明天，他又在自省的基础上，唤醒了知识人的良知,指出:今天需要的不是“自嘲”,而是“愤慨、悔恨和羞耻，就这些来说，不失精神的温度，不失道德上的健康性”。他在文章中，批判了战后一部分狂信者仍然以古典来提高国民思想的涵养作为幌子，实际上是为了昂扬战时用过的“爱国心”,并指出这是“对自己国土的爱情的贫乏和国民思想的枯竭”的明证。并且认为“学习历史当然是要增加对国土的爱情”,但“这种历史是要昂扬我们道义的美,是要刺激和唤起我们对明天的高贵的想像力，而这些要素正是《古事记》、《日本书纪》两书所完全缺乏的”。这反映了作者对现实所表现的一种正义感、道德感和社会意识。

在诗歌方面，达治连续发表了抒情诗《故乡之花》（1946）、《砂垒》（1946）、《日光月光集》（1947）等。在《砂垒》一诗中宣告:“山林、田野都荒芜了／迎来这贫困的时刻”“我们七千万人／人人怀着无限的悲痛／愤怒、失意、绝望”“我们七千万人／

人人都在承担着人力难以承受的悲哀的重负”，然而“最坏的命运台风眼已经过去/最坏的热性病季节已经过去”，于是他唱出：

今日，一切坏的日子都已逝去彼方
顽强的小草小花的蓓蕾
从地底昏暗的地方悄悄地生长
从死和沉默的坚冰底层
希望回答了劳动者的呼声
它扬起新的风帆
出现在明日的地平线上

诗人在战后的愤怒、失意和绝望的风潮中，表示：

我的歌是砂垒
海潮的一个小小的浪波
就会将它完全击破

然而,我不灰心
我仍然要构筑
要构筑
我的歌是砂垒

三好达治晚年就是抱着绝望中的希望去构筑他的歌。这种精神具现在其高雅风韵的代表诗集《骑在骆驼上》（1952）、《百遍之后》（1962）上。诗人一方面在谐谑与绝望、愤怒与嘲笑的交杂中，揭露了战争带来的苦难，批评和讽刺战后的社会

风习，比如《骑在骆驼上》中的《然而情绪》一诗写道：

然而，情绪却像春天一般
一个老人站在
被战火烧过的石阶上喃喃自语
一个抱着孤独的膝盖的命运在这样自语
没有妻子、没有家庭，也没有街坊
没有名誉、希望、职业，也没有可归的故乡
只有一个缠着贫困褴褛的、可以讲完的凄凉故事

另一方面，达治通过人与自然——山川草木、花鸟虫鱼的共通的律动，以诗人的独特方式，歌颂了浑然一体的人与自然的美的世界，比如《百遍之后》中的《往昔的回忆》一诗歌唱：

我头上响起短促的喊声
好像被针扎了似的尖叫
停落在远方树梢上的
青色胸部的啄木鸟
渐渐飞去更远的远方
它应该飞去深深的峡谷
你应该不久也飞去
到了薄暮时分
它折磨了我的感情
奈何，奈何
一切在离别时是这样的美

三好达治晚年的这些诗，达到了诗人一生中最高的诗的

新意境。

在《诗与诗论》派中，作为日本现代艺术派诗运动中较有代表性的诗人和诗集还有：安西冬卫的《军舰茉莉》（1929）、北川冬彦的《战争》（1929）、北园克卫《圆锥诗集》（1933）等。

第四节
中野重治、金子光晴、小熊秀雄

无产阶级派诗人中，中野重治是佼佼者，在现代诗史上作出了不可磨灭的贡献。

重治在金泽第四高等学校时代，就对作诗产生了浓厚的兴趣，爱读佐藤春夫、室生犀星、萩原朔太郎、高村光太郎、北原白秋、斋藤茂吉的诗，并在金泽地方报纸上发表了初期诗作《大道的人们》、《爪,还有吗》、《眼中》、《离别》等,其抒情的诗风受到犀星等的感情诗诗风的影响，唱出了这样带上几分传统的哀感和现代感伤的抒情的歌：

眼中呈现通红的斑点
在绿中含浅黄的白地上
仿佛凝聚着美丽的朝霞
像是抽抽搭搭地哭泣
静静地望去
涌起一股爱慕女子般的哀愁（《眼中》）

1926年以后，重治先后参加了马克思主义艺术研究会、《驴马》、《赤与黑》,对它们中的某些诗人采取的无政府主义立场持批判的态度,并且分析性地指出“就日本新诗来说,问题

是当时日本马克思主义者自己没有直接的力量，可以看出有不少地方是仰仗了无政府主义者”[①]。后来他还作诗淋漓尽致地批评了无政府主义者“那些话 / 有些地方像政治家 / 像无赖 / 又像肥胖的商贾”(《无政府主义者》)。同时,在《表现在乡土望景诗上的愤怒》(1926)一文表明正当地继承和超越近代文学的必要性与可能性。他在投入无产阶级文学运动以后，在政治与艺术关系的长期纠葛中，坚持日本文学的美意识和感受性，一贯主张诗人必须在彻底的事实中，追求个人的主观和感受性，以及爱情和愤怒。因此，他的诗保持一种浓郁的浪漫抒情性和强烈的现实性，使他的诗作拥有独具浪漫个性的诗风和内容充实的文体。

明显的标志是以《黎明前再见》(1926)、《歌》(1927)等诗作的问世，他的诗风发生了很大的变化，由感伤的抒情性转向浪漫、激越的抒情性。比如在《歌》一诗中唱出:

你不要歌唱
你不要歌唱马蓼花和蜻蜓的翅膀
不要歌唱风的私语和女人的发香
抛弃一切的懦弱
一切的动摇
一切的忧愁
摒弃一切的感伤
歌唱正直
歌唱温饱

①引自小野十三郎《中野重治·人与作品》,《日本诗人全集25》,第15页,新潮社1974年版。

歌唱填膺的义愤
放开嗓门高声唱吧
唱受压迫者起来反抗的歌
唱受侮辱者鼓起勇气的歌
唱吧,唱这些歌
鼓舞前进中的人们

在这首诗里,诗人已经"摒弃了一切的感伤",其浪漫的抒情,已不是以空想和想像为对象的感伤的抒情,相反而是以最切实的现实为对象,具有一种现实积极性的激越的抒情。可以说,这是一种革命浪漫主义的抒情。他的名篇《雨中的品川车站》(1929)更是借助描写在雨中车站送友"出征"的场景,以国家的河川将要"冰封","出征者"叛逆的心也将要"结冻",暗喻战争将给国家和人民带来灾难,并以大无畏的气概将讽刺和批判的矛头直接指向驱逐"出征者"走上侵略战场的天皇,即战争的根源天皇制:

李君,再见
另一位李君,再见
你们将要返回你们父母的国家

你们国家的河川将在严冬里冰封
你们叛逆的心也将在别离的瞬间结冻

海在黄昏时分隆隆地咆鸣
鸽被雨水濡湿从车库顶上落了下来

你们被雨水濡湿，你们会想起驱逐你们的日本天皇
你们被雨水濡湿,会想起留小胡、戴眼镜、水蛇腰的他

从 1927 年至 1935 年约七、八年间，是中野诗歌创作的全盛期。他于 1931 年由纳普出版部计划出版的处女诗集《中野重治诗集》，在印制中就被没收。1935 年由真理社出版时，收入从初期在《裸像》、《驴马》及其后在《无产者新闻》、《无产阶级艺术》上发表的诗共 55 篇，经当局审查，删除了 24 页才准予发行。

战争期间，中野重治于 1937 年被军国当局勒令停止执笔。战后，重治后期的歌中，以写在日本共产党成立 25 周年纪念前夕的诗作《这些人们》（1947）为代表，唱出了他最后的心声：

有如风不曾夸耀培育过荚豆
有如水不曾寻求过载舟
双亲不求回报，
更不求承认他们付出的信任和爱
我们要在双亲的墓碑上浇洒什么样的水
要摘取什么样的栀子和射干

1947 年由小山书店和 1951 年由新潮社第三、四次结集出版《中野重治诗集》，包括战后的诗作《这些人们》等 10 篇，共计 71 篇。这部以抒情为中心主题的同书名的全诗集，和闪烁着诗的要素的随笔、小说乃至评论，成为中野重治文学的全部生命。

金子光晴(1895～1975）出生于爱知县海部郡津岛町字日

光，原姓大鹿。其父大鹿和吉事业失败，举家迁往名古屋后，将光晴给清水建筑公司名古屋分公司经理金子庄太郎当养子，改姓金子。中小学毕业后，就读于早稻田大学英文系，但他不适应当时作为自然主义阵地的早大文科的空气，便先后转读于东京美术学校和庆应大学英文系。这时候他开始接受民主主义思想的影响，发表了民众派诗集《赤土之家》（1919），但反响不大。于是旅欧两年，接受法国象征诗的影响，怀着“在仅有一行的阴影中,涂上了 Infini（无限)的生命的变化,这就是我与生俱来的使命”的理念①，抱着许多诗稿踏上了归程。归国之后，这些诗稿经过推敲和修订，出版了含有象征、唯美意识的诗集《金龟子》（1923）和译诗集《近代法兰西诗集》（1925）等，从此走上诗坛。但金子所写的另一部诗集《大腐烂颂》草稿，却不慎遗失在东京的电车上而未能出版。这时期，他曾赴上海旅行，结识了田汉等。在无产阶级文学勃兴和现代主义文学展开的时期，他出版了诗集《水的流浪》（1926）,没有引起文坛的注目，感到自己失去了立足之地，为另谋生活出路，便告别诗坛，前后旅居法国六七年，这期间访问过中国和东南亚国家。

1933 年他回国时，无产阶级文学运动越来越遭到了更残酷的镇压，文坛发生了变化。他对当时的军国当局的统治十分不满，根据自己在亚洲的体验，重新执笔写了反战的抵抗诗《鲨鱼》（1935）,经中野重治的推荐,在《文艺》上发表,他的尖锐的讽刺和批判的诗风，引起了人们的广泛注目。他以同样的批判精神,接着写了《海狗》、《木花儿》、《围墙》、《水沟》、《灯塔》、《家徽》等,并结集出版了诗集《鲨鱼》（1937）,来到日本与

①引自安东次男《解说》,《日本诗人全集 24》，156 页,新潮社 1975 年版。

流亡中的郭沫若联络的郁达夫为诗集封面题字。

《鲨鱼》从批判现实主义的视角出发，以一种隐喻的象征手法，对于日本帝国主义对亚洲的掠夺、日本军队的残暴等进行揭露和批判，显示了诗人对抗军国主义化的现实的态势。

在《鲨鱼》一诗中，明确地点出“我们来到这里（指亚洲——引用者注）／是为了寻求奴隶和掠夺品”，然后愤怒地呐喊道：

难道所谓军舰不是为了制造壮观，而只是一种园艺吗？
它就是所谓为了和平与防卫吗?
只是为了所谓庄严肃穆吗?

不！不！不！他们只不过为了自己肥肠腹满，
他们的肚子里装满了消化不了的尸骸，
还厚颜无耻地翻着肚皮，闭上一只细眼
　向这里使了一个眼色。（《鲨鱼》二）

他们异口同声地说
是和平。是友谊。是社会爱。
于是他们制造了纵阵。那就是法律。是舆论。
是人的价值。
见鬼去吧！我们在这里却颠沛流离。（《鲨鱼》五）

诗人在《灯台》、《泡》、《天使》等诗中还无情地在揭露天皇制、日军暴行的同时，批评了日本人的封建道德观和劣根性。他在另一首诗中这样写道：

日本人啊，人们习惯依靠家徽
　来追求虚荣。
在隔扇、花纹纸的背后,净是忌妒与牢骚。
菲菲的细雨，发霉的铺席……黄疸让眼梢起了
　丝丝的皱纹。
为了家运,储蓄金钱。
为了门第,竞赛婚礼。

穿上带家徽的外褂、裙裤，仪表堂堂,
人们在不断被飘去的云霞下,
在生死的欢悲的风土里,
思索着“国民性”。（《家徽》）

在残酷的战争重压下，诗人也无奈地屈从于战争，陷入反战的激情与绝望的忧郁乃至屈从之中。以战后为契机，金子光晴“在废墟上觉醒了”，又发表了几部反战诗集，比如《降落伞》(1948)、《蛾》(1948)、《鬼儿的歌》(1949)等,以比喻性的手法讽刺天皇和战争发动者。在诗集《降落伞》的《寂寞的歌》一诗中就这样咏道:

这个寂寞精神诞生地的守护神,
终于带来了战争。
不是由于你们，当然也不是由于我,
这一切都是寂寞带来的结果。

寂寞让人扛起枪，寂寞诱人走向旌旗飘扬的地方,

甚至抛弃母亲出发了。
饰物工、洗衣工、小官吏、学生，
都变成了随风摇曳的草民

谁人也都没有区别。它告诉你：
死是最伟大。

流氓、胆小鬼、好人，都在天皇的名义下，
眼前变得漆黑，像小淘气似的热热闹闹出发了。

诗人在诗集《鬼儿的歌》的《升天》中甚至呐喊："今天是不战论者的死刑日／从枪声倒下的尸体上／灵魂腾空飞起／为了控诉不正不义"！尽管金子光晴在用词上经过选择，在表现上再三推敲，且有意创造比较晦涩的诗风，但仍无法逃避当局检查官的眼睛，这些诗当时都未获公开发表。

金子光晴战后在总结他的抵抗诗作的基础上，探讨人类的悲剧的本质性。他指出："人在神的名义下战斗，在自由的名义下互相残杀。今后人也许还在会什么名目下制造悲剧。无论什么名目,都离不开与武器有关的名目"(《日本人》)；"战后，四面环海的日本被海包围，堵塞着自由的出口。我们作为拒绝本身，眺望着海。监禁我们的，是政治。陆地上的人的统治,不断使这片陆地变形,面目全非了"(《海与诗》)。于是在诗集《人间悲剧》（1952）中写道：

不久载运来的，
是这般寂寞的日本国。
在各种糊裱着书画的脏屏风中，

我独自在废墟上觉醒了。（《关于自叙传》）

金子光晴以自己的正负两面的战争体验，揭示了日本在神格化的天皇的名义和自由的名义下发动战争，制造了“人间的悲剧”。战后，日本“这片陆地变形，面目全非”，可是在不变的风俗下，酿成人的空虚与孤独的“人间的悲剧”，以及他“在废墟上觉醒了”，对自己一度的过错而自省。

在当时的无产阶级诗坛上也取得了很大的业绩的小熊秀雄（1901～1940），出生于北海道小樽市。三岁丧母，由于未正式登记结婚，被视为私生子。其后他随父亲三木清次郎及继母迁居库页岛，由于家境的缘故，完成义务教育后就进入社会，几乎过着独立的生活。少年的秀雄先后当过养鸡场看守、渔场工人、农民、伐木工、和服店店员、造纸厂工人，在造纸厂劳动时，被机器轧断了右手食指，有着艰苦的生活体验。

1921 年，秀雄与继母不和，寄居旭川母亲的姨母家，改从母姓小熊，就职于旭川新闻社，经过两年见习记者的努力，他的文才得到了社内外的承认，当了社会部记者。不久担任文艺栏编辑。从此开始练习作诗、创作童话和小说，尤其是写了许多短歌，反映少年时代辗转流浪和劳动的感情生活，结集出版了歌集《幻影的壶》，歌风颇受石川啄木的影响。1928 年辞退旭川新闻社的职务，到了东京，担任《实业新闻》等一些小报刊的编辑，获得微薄的收入，以维持贫困的生活，主要以《民谣诗人》为舞台从事诗歌创作活动。1931 年以后，他先后参加了无产阶级诗人会、无产阶级作家同盟，作为无产阶级派诗人，全身心地投入无产阶级诗歌运动。1934 年无产阶级文学运动遭到镇压，联盟被迫解体后，他以《诗精神》、《诗人》为据点继续展开诗作活动，出版了诗集《飞橇》（1935），其中《飞橇》

一诗，歌颂中国军队抗敌的悲壮事迹：

> 中国军队名角济济，
> 不演卑鄙的戏。
> 他们被击中胸腔流血的刹那，
> 呼喊出切实的悲壮声而倒下。
> 你们可能会说：
> ——切实的悲壮声
> 哪国的军队临死之际，
> 都会呼喊出切实的声音——
> 但是，尤其是中国军队
> 呼喊出比任何国家的士兵更加高昂的悲壮声！

这些诗作受到普希金、马雅科夫斯基等俄国诗人的叙事诗精神的影响，以直率的思想和新鲜的语言，呼喊出时代的声音，代表着正义与进步，给当时沉默的左翼诗坛带来了新鲜的空气。同时秀雄写了《莺之歌》一诗（1935），歌唱出：

> 等待它，等待愤懑的夜迎来黎明，
> 年轻的莺之歌，
> 让生活丰富多彩。
> 好几次，好几次，
> 拂晓的瞬间重叠呈现出来，
> 啾啁、啾啁，
> 但是，一次也没有出现过同样的拂晓。
> 是的，莺啊，你在生活的黑暗中不要蒙上眼睛，
> 你在那里始终一贯，

鸣啭着欢乐的歌。
从黑夜到黎明，
啾啁、啾啁，
为了创造新生活的模式，
从这枝头飞到那枝头，
找到最佳的位置，
作出了回响。
啾啁、啾啁，
从这山谷响彻那山谷。
饥饿的歌已经陈腐，
从遥远的地方，
我们与饥饿一起到来。
唱尽悲哀的歌，
留下的，净是欢乐的歌。

诗人以莺暗喻自己,也暗喻人民,要从“愤懑的夜”中,从“生活的黑暗”中“迎接黎明”“找到最佳的位置”,去“创造新生活的模式”。到那时候“唱尽悲哀的歌／留下的,尽是欢乐的歌”。从这里鲜明地反映出诗人在艰难岁月中所怀抱的革命的乐观主义精神。

1937 年日本帝国主义发动全面侵华战争，文学环境也更加恶化，连无产阶级文学界包括诗界坚守文学领域、诗领域，握笔坚持战斗的人也并不多。小熊秀雄是为数不多中的一个。他虽于翌年患了肺结核病，无钱治疗。在贫病交加中，他在病榻上仍坚持写下许多诗和随笔、评论，对抗当时的时势。随笔中的《政治与作家》是最有分量的一篇。在 1937 年日本军国当局出于侵略战争的政治需要，展开了一个国民精神总

动员运动，在文学界召开各种恳谈会，动员作家创作“ 国策文学”，企图将文艺家、作家、诗人牢牢地捆绑在侵略的战车上。以火野苇平为代表的战争文学开始流行起来。作为诗人小熊秀雄在《政治与作家》一文中就这一黑暗的政治现实，进行大胆、无畏地揭露、讽刺和批判。文章指责“ 最黑心肠的人是政治家”，并对于当时政治家的图谋这样讽刺地写道:

作家与其从政治家的嘴里知道真意，不如从他的肛门窥视更直截了当，因为所谓政治家的真意，只有通过政治家的行为的结果才能了解到。

秀雄在这篇文章中批判了火野苇平以士兵一样的“ 勇气” 遵从“ 国策文学”，这种作家的“ 勇气” 就会完全失去作家的节操。同时针对当局将不遵从“ 国策文学” 的作家指责为“ 国贼作家” 的问题、义正严词地回答道:

作家的价值是不能在国策或政策的政治性动态中决定的。作家的真正价值是由作家的生活是否站在民众的基础上来决定的。政治要斥责作家就让它斥责吧。但作家同仁至少要保持批判的自由。作家仿效政治家的口吻撰写文章来大肆斥责作家，这种态度是绝对不能允许的。

这个时期,秀雄还写了反战的抵抗诗集《流民诗集》,与金子光晴的诗集《鲨鱼》一起，成为战争期间反战诗、抵抗诗的代表杰作。诗集中《时间啊，快过去吧》一诗仍然保持他的革命的乐观主义精神，诗人写了“ 生活在连恶魔都会窒息的 / 动摇的空气中 /一个个男人出走了智慧被埋没在地下 / 理性被射去

了天空”的战争年代，高唱出和平与希望之歌：

新的母亲将会拥抱地球吧，
母鸡不是为了孵化蛇，
而是为了孵出和平。
请相信吧,新的时期
不是过去的岁月，
而是未来的日子。

诗集的另一诗篇《风中献歌》，不仅批判了军国当局御用诗人和以“太阳的黑点”来象征的日本帝国和天皇，而且声称要做革命的御用诗人，让无产阶级检阅自己的歌：

今天我作为太阳的御用诗人，
主要讴歌黑点，
太阳的黑点。
地球变得彻骨的严寒，
我穿着御寒的大衣，
站在那里热情放声歌唱。
我是个革命的御用诗人，
是个战士诗人，
我不向僵冻了的精神
献上一枪。
我举起燃烧精神的手，
无产阶级的司令官啊
检阅我的歌吧！

小熊秀雄这部《流民诗集》的命运，也与金子光晴的诗集一样,直至 1940 年诗人病逝前，未能获得当局审查官通过。战后不久，这一诗集与中野重治的《中野重治诗集》、金子光晴的《鲨鱼》合集出版，才得与读者见面。此后还单独出版了中野重治编选的《流民诗集》（1947）等。

中野重治的《中野重治诗集》、金子光晴的诗集《鲨鱼》、小熊秀雄的诗集《流民诗集》，被认为是“形成昭和诗的最高峰”①。

第五节

《四季》派的立原道造、中原中也

在《四季》派中，最充分实现的抒情诗运动理想的优秀的诗人，是立原道造和中原中也。他们无独有偶，两人同样都是英年早逝的诗人，同样在生前只出版过两部诗集的诗人，但他们的诗作却永存于日本现代诗史上。

立原道造(1914～1939）生于东京。自幼爱好绘画和音乐。中学时代开始爱好石川啄木、北原白秋的短歌。一高时代习作短歌,在《诗歌》杂志上发表,同时创作散文诗《相会之后》,在《校友会杂志》上刊出后,备受瞩目,成为一高文坛的宠儿。此时他师从堀辰雄、室生犀星习诗，1934 年考入东京帝国大学建筑系，初次去信浓追分，与暂住在那里的堀辰雄、室生犀星过从甚密，受他们两人的影响很大。其后在追分结识两个女子,经历了“不吉利的悲恋”。由于这两点,追分便成为他最热爱的土地和他在诗作上的重要舞台。这一年，堀辰雄、

① 小田切秀雄《昭和作家们 I》,第 405 页,第三文明社 1979 年版。

三好达治、丸山薰第二次创刊《四季》时,他成为同仁,并在《四季》上发表了《乡村生活》,受到文坛的注目。

1937 年东大毕业，就职于一建筑事务所。但他并不热爱本职，决心走上诗人的道路，诗笔一发而不可收，出版了处女诗集《寄予萱草》（1937）,全部收入他喜爱的 14 行诗形式的诗作。萱草是追分的一种黄草花，所以取此题名，含意这诗集是奉献给追分的。诗集的诗都是采集对追分生活的片断回忆，以及纯粹歌颂青春的。比如《一个夜里》写道:

我们伫立在　雾中
雾飘到山的远处
像投箭掠过月的表面
像灰色帷幕　笼罩着我们

我们将分离　连知道也不知道
我们的相逢　也没有让人晓得
我们将它忘却　犹如行云流水

我们将踏上的路　是银色的路
一人离去了（还记得一个人为什么在黄昏时分
等待一个人吗）

我们不会重逢了吧
我们只好怀念过去　反复地喃喃自语
月亮的镜子照耀着那一夜

这一诗集的诗，是道造在两种截然对立的现代艺术诗派

和无产阶级诗派退潮之后写就的，他试图凭藉他的建筑师的空间艺术的造型技法，和音乐爱好者熟悉的小鸣奏曲的音乐用语，以新的诗形和诗语重新整合现代诗。因此，他在诗的精神与形式的背反中苦斗，一方面努力发现自己的诗魂——诗与音乐结合的抒情，同时赋予散文的要素；一方面努力发现自己构建独自的形式美，尽量摆脱前期对前辈比如对堀辰雄的现代主义表现法的模仿，在口语诗句中巧妙地糅合《新古今和歌集》歌人的五七五七七的定型和西方14行诗的形式，造型了四四三三的分行，创造出自己的抒情诗的新诗风和新诗形。

立原道造的第二诗集《拂晓与黄昏的诗》（1937）的诗，诗形仍然采用四四三三分行形式，但诗风与《寄予萱草》的诗风有了新的变化，减少了散文的因素，增加了更多的音乐要素。主要诗的优美旋律和悦耳音调，叙事性弱化，音乐性强化，完成"纯粹诗"的性格。他的诗的特征，具有一种巨大的音乐的感染力。尤其是在诗集的最后几首诗中，诗人似乎预感到自己的死之将至，怀抱着告别青春，在梦中幻想着死后的世界。比如在《徘徊》里宣告 我被锁在冰冷的灰雾中挨冻 / 烈日来临的时候　徘徊的夜啊　梦啊　惟有悔恨!"在《朝霞》里呼喊出"在昨夜的睡眠里 / 是谁坐在污秽的死尸上?"那音乐跑到哪儿去/那形象跑到哪儿去?"在《在睡眠中》一诗中更是浓重地笼罩上了死影，用充满清纯哀欢的心灵唱出：

沉默　宛如绿色的雪
温柔地　侵扰着秋天
我　像被击中的小兽
不久　在睡眠中一动也不

失去了的音乐　再次低声地回响
召回春天的浮云　　小鸟　花和影
然而，那些已经不是我的东西
甚至某一天　连我那个孤零零垂手漫步的姿影

我　夜里点亮了灯　在闪烁的睡眠前
在灯火旁　只能把那些东西溶化吧
在梦中　　比梦更无依无靠

生活在影子里　于我没有时间的时候
再次追忆　犹如叹息　与其沉默
不如让微弱的语言统统都咏唱出来吧

立原道造将他在《拂晓与黄昏的诗》的歌“统统都咏唱出来”之后,于 1937 年夏开始构思第三部诗集《优美的歌》,还留下足可以另编一诗集的《向往风》等 14 行诗和杂体诗,于翌年他 25 岁的年轻的生命就被病魔夺去了。

日本的“被诅咒的诗人”中原中也(1907～1937）生于山口县山口市汤田町，其父是军医。中也就读小学时已有神童之称。9 岁上，作歌悼念弟弟之死。12 岁开始学习石川啄木的短歌，写短歌给地方报刊投稿。上山口县立中学时，与学友出版歌集《草灰集》,他以《温泉集》为题发表了 28 首短歌。由于沉迷文学，轻视学业，中学第三学年考试落第。转读京都私立立命馆中学后，开始读高桥新吉的达达派诗，并迷于习作新诗，连考国语科，也在答案栏上写上了诗稿。

1925 年到东京投考早稻田大学和日本大学，不是证件不齐全未能报考,就是迟到 30 分钟进考场而被取消考试资格，

翌年才上了日本大学。到东京后结识了诗人富永太郎，在其影响下爱读兰波、波德莱尔、魏尔兰等法国诗人的象征诗，并用14行诗形式的文语体写了《早晨》（1926）,开始形成象征诗的优雅抒情诗风。对中也来说，兰波对他的影响远远超于达达派诗的影响，素有“日本兰波”之称。

在《四季》创刊之前,日本现代诗坛由尊重知性,追求感觉的飞跃和抽象的心象罗列，以及客观的形象与形象的组合构成主知的新诗风的《诗与诗论》派占据中心位置，他的这种象征的优雅抒情诗风，并未能得到诗坛的承认。正是在这段时期，中也与小林秀雄同长谷川泰子发生了三角恋爱，中也失意，感到可能是由于自己身材矮小的缘故，因而抱有一种异常的屈辱感，一度与秀雄绝交，产生了一种挫折感和孤独感。这一事件，却锻炼了中也，在感情的高扬与懊恼之中，诉诸于超越存在的感情式的信仰，写下了他初期的诗篇《临终》、《归乡》、《夕照》、《逝去的夏天之歌》、《少年时》、《路子》、《秋》、《盲目的秋》、《山羊之歌》等。

中也在求爱时期的《少年时》一诗中，尽情地唱出对爱的希冀和对生的欲求：

我抑制住希望，
我用炯炯的目光谛视着……
啊,朝气,我充满了朝气!

在与恋人分手时写的《秋》则哀伤地低吟:

昨日以前燃烧的原野，
今日茫然地在灰暗的天空下绵延。

人说 一雨知秋”,
秋蝉已经到处啾啁鸣啭,
在草丛中，在一棵树中。

接着年轻的诗人将他的生活创伤无遗地展露在《盲目的秋》中:

我的圣母!
我吐血了！……
你不接受我这份情,
我不管怎样都在等待着……

在《山羊之歌》中甚至呼喊出:

但愿死时我仰躺着!
这小下巴在小小身躯之上显得更小!
那是啊，为了不让我感受到,
惩罚我吧，我感到死即将来临。
啊，那时候但愿我仰躺着!
至少那时候，我也能够感受到一切。

这些诗作记录了中原中也从求爱到分离的心路，以及孤独诗人对人生的态度。他的诗风也从优雅的抒情，转向炽烈的感情的直接抒发，且含浓厚的宗教感情色彩，从中产生了许多优秀的诗作。这些诗作一部分在《白痴群》上发表，一部分经小林秀雄推荐,在《四季》上刊出,合集出版处女诗集《山羊之歌》（1934）之后,受到已成为评论家的小林秀雄的称赞;他

的诗心非常的美”，“读这部诗集，便知他是当代稀见的诗人”[①]。

中也在这一诗集后记表明“从确认我的个性最适合写诗的那一天起，我就以诗作为本职”，从此以更旺盛的精力在《四季》、《历程》、《文学界》发表了许多诗作，并作为“四季”派诗人，确保并逐步提高其在诗坛的地位，进入了创作的新时期。比较有代表性的诗作是《阴天》、《一个童话》、《不归路》、《正午》、《冬天的长门峡》等。这时期，诗人遇到人生的第二个不幸，弟弟病逝、刚诞生的爱儿夭折，本人神经衰弱，曾考虑过自杀，最后患了被害妄想症，自己仿佛经常面对死影。这些诗就是在这种状态下写就的，他的被害妄想的影子不时映现在他的诗句上：

> 水恰似灵魂，
> 不断地流动，流动。
>
> 不久蜜桔似的夕阳，
> 将余晖洒落在栏杆上。
>
> 啊！——曾有过这样的时刻，
> 寒冷，寒冷的一天。（《冬天的长门峡》）

诗人在这些诗里，是从自我出发又回到了自我，流转不停地唱出失落了的爱和爱的对象的悲歌，充满情绪性和情调性。

中原中也的诗的生命，是诗论、译诗和诗作并行不悖的。

① 转引自中原中也年谱，《日本诗人全集22》，第324页，新潮社1976年版。

他出版了译诗集《兰波诗抄》(1936),同时发表了许多诗论,强调诗人要“超越艺术上的各种形式，具有歌唱生命呐喊的能力”，因此“可以探求惟一适合充实某一内容的形式。然而，内容是不断流动的。所以，一切形式论都是无益的”（《生与歌》）。同时主张对艺术来说，重要的不是固定的观念，不是认识,而是“生命的丰富性和炽烈性”(《艺术论备忘录》);而且是“艺术家需要比昔日更多的孤独”(《作家与孤独》)。

主要代表作《我的诗观》，主要有以下几个论点:

（一）感到神秘，就觉得灵魂的愉悦。他说：他相信“神在”,“‘神在’根植于我的直观”:“而我的直观,即我生活在这个世上，在事像物象中感到一种神秘。而这种神秘就是灵魂的愉悦”。因为“人创造物，就是源于这种神秘，源于这种灵魂的愉悦”。

(二)没有感受到人性,就不可能产生诗。他强调:“多少感受到‘神秘’的人，没有感受到人性是不可想像的。比如凭藉对神秘的探求，对人性比较不关心这种状态是可以想像的，但感受到神秘，而没有感受到人性则是不可思议的。相反，感受到人性，而没有感受到神秘，也是不可思议的。世上有许多道德家感受到人性而感受不到任何美的样相，他们或多或少是机械人了”。

（三）诗与技巧、诗与政治问题。他赞同波德莱尔所说的，作诗追求“技巧论是不可能的”，所以他要“最大限度构建自己的文体”。同时他认为“一切事物都成为文学的对象，其中当然包括政治”，“我一点也不懂政治，然而我懂得它与文艺的关系，即是事物所应属的范畴”。

中原的诗论，直感的表述多于理论的论说。他自己也承认：“我的理论生活逐渐减退，只信赖直观的倾向渐次地增加

了”。

1937 年，日本军国当局发动侵华战争，中也带着病弱之躯回到故里，自选《山羊之歌》诗集发表以后的新作，汇编成《昔日的歌》,将原稿托付给小林秀雄的一周后,就患急性脑膜炎而离开了烦恼的人世间。这第二部诗集《昔日的歌》于他逝世后翌年即 1948 年问世。生前还未发表的诗尚有 228 篇。长谷川泰子的丈夫中垣竹之助为他在《四季》设立了“中原中也奖”。战后将上述两诗集合集出版了《中原中也诗集》,引起了很大的反响。中原中也英年早逝，与同时代的西胁顺三郎、村野四郎、安西冬卫、北川冬彦等杰出诗人相比，他的诗篇数量不多，但作为日本现代杰出的抒情诗的诗人，他的诗脍炙人口，拥有的读者群不亚于甚至超过其他诗人。

第七章 现代戏剧再兴与大众文学流行

筑地小剧场运动和土方与志——无产阶级戏剧与藤森成吉、村山知义等——大众文学诞生与白井乔二、中里介山——吉川英治、大佛次郎、直木三十五

第一节 筑地小剧场运动和土方与志

近代戏剧的先驱者、自由剧场的创始人小山内薰两次出访,考察了英、法、苏等欧洲国家的戏剧现状,深感戏剧是现代欧洲的象征。尤其是从莫斯科艺术座的运营和创作经验,以及与史坦尼斯拉夫斯基的邂逅,受到很大的启迪,改变了他在自由剧场时代依靠歌舞伎演员演新剧的观点,自觉到日本新剧必须培养新剧演员,才能进入一个"技艺时代",才能与欧洲戏剧比肩。他回国后不久,创办《戏剧与评论》杂志,热情地介绍新的表现主义戏剧;同时深感1923年9月发生关东大地震后,对于日本戏剧界以破坏性的打击,首先面临的迫切任务是重建剧场和培养演员。于是小山内薰支持刚从德国留学归国的无名的青年导演土方与志(1898－1959)为反对商业主义剧

场支配戏剧，用土方自己的私有财产建设自己的常备剧场——筑地小剧场，保证新剧的正常公演；同时培养演员，探索演员艺术的新的创造方法，以重新振兴现代的新剧运动，实现改革戏剧的理想。于 1924 年创建的筑地小剧场，便办成演员剧团、常备剧场、戏剧学校三位一体的新剧场模式，成为现代新剧的直接起点。

筑地小剧场成立后，小山内薰在庆应义塾戏剧研究会的一次发言中表示：他“ 从日本既成作家的创作中，激发不起任何导演的创作欲望”，完全否定“ 两种戏剧时代”的戏剧创作。这一席讲话，引起了当时已驰名日本剧坛的新剧作家的菊池宽、山本有三、久米正雄、岸田国士、久保田万太郎等剧作家的反对，并且群起抵制筑地小剧场。

剧坛由此引起了小山内薰和岸田国士围绕剧作家和剧场的关系问题的论争。岸田曾留学法国，学习法国古典和现代戏剧，受到当时法国的戏剧纯粹化运动的洗礼，对于他的戏剧思想影响甚大。在论争中，他主张剧本的价值从根本上左右戏剧的价值，而剧本和舞台是不堪忍受只有情节和动作的寂寞的，所以剧本本身是作为文学而独立的，戏剧的振幅是由对文学理解的深浅来扩大的。因此他致力于恢复剧本的文学性和运用心理主义的演技。小山内则认为剧本的价值和戏剧的价值是完全不同的事情，强调了戏剧世界是由剧本、演员、观众三大因素构成，偏重于演出的效果，他说:

剧场是提供戏剧表演的机关。剧场不是介绍剧本的场所。筑地小剧场为戏剧表演而求剧本。不是为剧本而求剧本。筑地小剧场的价值，是提供戏剧表演的价值，而不是使用剧本的价值。

小山内薰受到当时文坛的孤立。因此筑地小剧场创办伊始，一直采取上演西方剧的方针，西方剧便占据着的新剧舞台的中心位置。据统计，该剧场 5 年期间公演的剧目 117 部，西方翻译剧包括易卜生的《群鬼》、契诃夫的《万尼亚舅舅》、莎士比亚的《威尼斯商人》等就占 90 部，上演日本创作剧为数不多，直至创立第三年，始上演坪内逍遥的《角色的修行》、武者小路实笃的《爱欲》、中村吉藏的《大盐平八郎》等 27 部。他们公演西方现实主义经典剧作的同时，也上演一战后兴起的梅特林堡、安东列夫等西方象征剧，深受青年观众的欢迎。同时筑地小剧场培养了一批新剧新人，如著名的新剧导演、演员杉村春子、千田是也、岸辉子、泷泽修、山本安英等当时都参加了筑地小剧场发起的现代新剧运动，他们战后分别成为四大剧团的台柱。一些新派剧名优，如小堀诚、夏川静江也参加了客串演出。

按照小山内薰的意图，创建筑地小剧场就是要利用剧场先进的舞台装置，办成 戏剧实验室”的模式，在探索新的创作方法——注重演员的艺术表现能力，强调表现诗、情绪和梦的戏剧理想形象多于戏剧的思想内容。因此在这一点上，小山内薰与岸田国士的意向是相近的，剧场多上演偏重追求表现技巧的久保田万太郎等的剧目。

但是与此同时，无产阶级戏剧运动兴起，其战斗的戏剧精神对时代敏感的青年，特别是劳动青年带来很大的刺激，支持这一运动的观众大增。这一现实，直接影响到筑地小剧场已无法主动掌握上演的剧目。这时作为发起人的土方与志以公演马塞剧作《夜》为契机，也开始转向左翼戏剧，受到了剧场内进步演员的支持，也引起了坚持艺术至上主义的演员的反对，

由此与小山内薰在艺术观上产生了分歧。

这时，小山内薰提出了采取“艺术剧场”的运营方针。组织委员八代康对此方针加以反对，他强调：“过去的艺术随着历史的流动将成为过去。无产阶级艺术的发生——社会矛盾的艺术表现、无产阶级艺术的特性、政治色彩的浓厚。这始终都是艺术。这样的艺术如何制作呢。就是反抗阶级的统治、反抗政治的压迫，是作家的政治意识问题，是内容与形式问题。”这种意见虽是少数,但也反映出“艺术剧场”和“政治剧场”两种运营思想的对立。筑地小剧场内部由此而产生裂痕。

筑地小剧场内部主张艺术至上主义的艺术派杰出人物是久保田万太郎(1889～1963),他在庆应义塾文学系就读时,作为《太阳》杂志的应征文,写了剧本《前奏曲》(1911),被小山内薰选上,同时他参加《三田文学》杂志的创刊,并在该杂志上发表了《牵牛花》(1911),成了他走上戏剧文学道路的起点,他的创作从此一发而不可收，其中的代表作是《大寺学校》(1927)。

四幕剧《大寺学校》以明治末期的东京浅草地方为舞台，展现了这样一个平凡的故事：一个以自己名字命名的大寺学校校长，以旧式方法办学，跟不上时代的步伐。在迎接 20 周年校庆之际，大寺校长耳闻其老友鱼吉在大寺学校附近提供一块土地，创办一所新型的公立学校，深恐竞争不过对方，于是自酌自饮，低吟近松的歌，来消解心中的忧愁。这剧作表现了落后与进步的对立，人情与义理之间的纠葛，从一个侧面反映了明治时代的历史进程中个人的宿命。从戏剧的布局、结构、情节发展和结尾，与西方现代话剧相似。该剧于 1928 年在筑地小剧场上演，被认为是筑地小剧场创立以来艺术派戏剧的最高杰作。

1927 年小山内薰和秋田雨雀应邀赴苏联参加“十月革

命”10 周年纪念活动，受莫斯科艺术剧团的影响，承认他过去在筑地小剧场包括自由剧场的工作中有错误，回国后决心引进该剧团的写实主义剧本。 1928 年 12 月 25 日，小山内薰就此与土方与志交换意见，达成 1929 年度上演无产阶级作家的剧目。当日小山内薰猝逝。翌年 4 月的筑地小剧场由于上演了高尔基的《底层》,内部对立意见表面化,剧团主张艺术至上的主流派公开排斥土方与志，最终导致完全分裂。

筑地小剧场分裂后，土方与志与丸山定夫、山本安英、薄田研二等退出，另创新筑地剧团，主流派改称筑地小剧场剧团。这两个剧团的成员是非常复杂的，前者以进步的中间派为主体，后者是艺术至上主义、自由主义、左翼的混合体。而且从筑地小剧场成立的 1928 年到 1933 年春，新剧运动急剧左翼化。所以当时两者都表示:“希望以后的活动，越来越接近我们无产阶级，为我们无产阶级的解放而战斗”①。这就存在分裂后，它们在演剧方向上仍存在归趋一致的可能性。

以土方与志为代表的新筑地剧团接连上演了金子洋文的描写企图闯入政界的人的悲惨结局的《飞歌》、高田保改编片冈铁兵原作的讽刺资本主义社会的《活玩偶》、前田河广一郎描写一个普通农民被被引进皇宫后的悲剧遭遇的《拉斯普廷之死》,以及高尔基的《母亲》等进步戏剧。这些进步的、无产阶级的戏剧受到观众热烈喝彩，风靡于一时。

同时，土方与志积极支持歌舞伎的革新活动，担任歌舞伎革新剧团的导演工作，起到了指导的作用。同时加强与无产阶级戏剧运动的联系，亲赴苏联参加莫斯科革命剧场的戏剧活动。后又到法国，接受了现代戏剧理念和技法的洗练。土

①引自市古贞次责编《日本文学全史 6》(现代),第 233 页,学灯社 1979 年版。

方回国后，用新的视点导演莎士比亚剧，再创造其现代的性格，被认为是导演莎剧首屈一指的。

分裂后的筑地小剧场剧团除了上演陀思妥耶夫斯基的《卡拉马佐夫兄弟》以外，也上演了进步剧目，比如藤森成吉的《茂左卫门遭磔刑》、托列查科夫的《怒吼吧,中国》,前者的剧情是农民代表茂左卫门由于反抗领主而被处磔刑；后者描写的是为反抗祖国被殖民地化而斗争的中国民众群像。

从筑地小剧场分裂出来的这两个剧团，虽然在戏剧艺术思想上存在某些歧见，但从它们演出的剧目来看，它们选择进步的戏剧运动方向是一致的，并且都参加了左翼戏剧运动。也许这时期无产阶级戏剧运动成为日本现代戏剧运动的大趋势，促使它们作出进步的抉择吧。作为宫内大臣嫡孙的土方与志因此受到周围旧政治势力的压迫，于 1933 年逃往法国，路经莫斯科，作为日本代表出席了第一届苏联作家大会，宫内省获悉，遂剥夺了他的爵位。二战爆发后，他从欧洲回国，登上横滨港便被逮捕。战后始获释，任舞台艺术学院副院长等职，继续致力于新剧运动。

筑地小剧场时代的艺术至上主义者久保田万太郎、岸田国士等于 1937 年创建文学座,将泉镜花的《和歌灯》、里见弴的《鹤龟》、谷崎润一郎的《春琴抄》等原作改编文学性很强的剧本，搬上舞台。他们重视戏剧的文学价值，与首先强调政治效果的无产阶级戏剧处于对立的状态。实际上，筑地小剧场的分歧,反映了 20 年代末 30 年代整个新剧运动的状况：是写社会剧还是心理剧，是追求戏剧与政治结合还是艺术至上的两种对立戏剧观和艺术观。尽管如此，筑地小剧场作为新剧运动的母体，培养了一大批优秀的剧作家、演员和舞台设计师，在现代戏剧运动的各个历史时期都起了骨干的作用，为现

代日本戏剧运动建立了不可磨灭的功绩。作为筑地小剧场的创建者土方与志被称誉为:“将全部私有财产和热情奉献给新剧的、不屈于绝对主义的革命儿”①。

第二节 无产阶级戏剧与藤森成吉、村山知义等

在筑地小剧场创立之前,20年代初随着第四阶级文学的兴起,日本剧作家普遍倾向进步,开展进步的戏剧运动。平泽计七成立劳动剧团,推进社会主义剧、民众剧运动,《播种人》举办的戏剧活动和先驱座的试演活动,以及已经拥有一定地位的剧作家秋田雨雀、中村吉藏、小川未明成立“三人会”,倾向社会主义潮流,对无产阶级文学产生共鸣。接近无产阶级文艺运动的中村吉藏的《剃刀》(1914)和秋田雨雀的《国境之夜》(1920)、《骷 跳舞》(1924)先后搬上舞台,轰动一时,成为无产阶级戏剧运动的端绪。

秋田雨雀(1883－1962)是剧作家、童话作家。他青少时代就爱读岛崎藤村的诗,受到社会主义者幸德秋水的启迪,自费出版了包括反战诗在内的新体诗集《黎明》(1904),并在《早稻田大学》、《新潮》、《文章世界》等杂志上发表小说《同性之恋》(1907)等。经岛崎藤村的介绍,协助小山内薰编辑《新思潮》和参与“易卜生之会”、东京俳优养成所、自由剧场的工作,开始对戏剧产生了兴趣,并出版了小说戏剧集《幻影与夜曲》(1911)、剧作集《埋没了的青春》(1913)等,充满了对社会的讽刺精神。

① 《日本近代文学史大事典》第3卷,第114、178页,讲谈社1978年版。

此后秋田雨雀更积极投身戏剧运动。他参与岛村抱月筹组艺术座，并组织美术剧场，上演《埋没了的春天》。还参与策划成立先驱座、新协剧团、创刊《社会主义研究》、《无产阶级科学》等。这时期，他开始创作具有人道主义和社会主义色彩的作品,代表作是《骷髅跳舞》和《国境之夜》。

秋田的《骷髅跳舞》以关东大地震后日本当局迫害当地朝鲜人为背景，写了一个朝鲜人被自警团抓获处以私刑。一个有同情心的日本人救了这个朝鲜人，并将自警团团员变为骸骨，让他们随着自己的领唱跳起舞来。《国境之夜》以北海道十胜为舞台，作为主人公的开垦者大野三四郎对外界的事不闻不问，独善其身。一个大雪之夜，一对带领孩子的夫妇敲门向他求助，他佯装听不见，在做他的梦。翌晨醒来，接仆人通报，这对夫妇和孩子冻死在雪原中，他始知自己的罪过。剧作者以此二剧或以写实的手法，或以魔幻的形式讽刺和嘲笑社会和政治的反动，或批判了明哲保身的思想。

其后“三人会”中,小川未明离开了运动,中村吉藏转向历史剧，只有秋田雨雀仍然坚持原来的运动方向。同时，由青野季吉、千田是也、林房雄、前田河广一郎、叶山嘉树等组织的前卫座，积极活跃在剧坛上。他们宣言成立剧团的目的，是“将人们引向光辉的未来”，并“在戏剧的内容和表现形式上，开拓前人未踏足的境地”。他的许多剧目，都是在筑地小剧场搬上舞台的。筑地小剧场上演进步的、无产阶级的戏剧，对于无产阶级戏剧运动的兴起，也起了很大的助成作用。

日本无产阶级文艺运动无休止的分裂→统一→分裂,无产阶级的戏剧运动也不可避免地卷进了这个循环中。无产阶级艺术联盟(普罗艺)的分裂,成立劳农艺术家联盟(劳艺),将前卫座改组为隶属于“劳艺”的剧团。不久“劳艺”分裂，组织

前卫艺术家联盟（前艺），并将前卫座改组为前卫剧场。于1928年"前艺"与"普罗艺"合并,成立全日本无产者艺术联盟（纳普）。"纳普"第一任委员长藤森成吉非常重视戏剧领域的工作，特地在"纳普"之下设无产阶级戏剧同盟，创办《无产阶级戏剧》杂志，并由村山知义建立东京左翼剧场，发表和上演了许多优秀的无产阶级戏剧剧本和剧目，促进了无产阶级戏剧运动的勃兴与高涨。其直接契机，是筑地小剧场剧团上演了藤森成吉的《茂左卫门遭磔刑》（1926）和左翼剧场上演了村山知义的《暴力团记》（1929）。从这个意义上说，藤森成吉和村山知二是无产阶级戏剧创作的重要支柱。

藤森成吉(1892～1977）是作家兼剧作家。从小对汉文、绘画产生了兴趣。一高时代，与同校的仑田百三、芥川龙之介结识，开始热中于戏剧。他听了德富芦花以"大逆事件"为基础所作的《谋叛论》的讲演后，对社会问题表示了很大的关心，以及芥川龙之介等走上文坛，大大激发他走文艺道路的热情。他从1919年起发表了《新的土地》（1919）、《在研究室》（1920）、《年轻时的苦恼》(1920）、《烦恼》（1921）、《妹妹的结婚》（1921）等多部小说集和《产生艺术的精神》（1921)随笔集，但并未引起社会的注意。在加深与《播种人》接触之后，他决心坚持进步文艺方向，于1924年与其妻一起深入工厂、农场体验劳动生活达一年半。之后他开始染笔剧作，写下了《茂左卫门遭磔刑》，公演后引起轰动的社会效应，被认为这是一部"为无产阶级戏剧史增光的纪念碑式的剧作"，"在结晶度方面，他的戏剧创作比小说创作为优，"①，藤森成吉因此作为剧作家而成名。同时，他以有岛武郎的殉情事件为题材的《牺

①《日本近代文学史大事典》第3卷,第114、178页,讲谈社1978年版。

牲》（1926）在《改造》杂志上发表后，准备由小山内薰和土方与志搬上舞台，却遭当局禁止上演，《改造》杂志也受到禁止发行的处分。

接着藤森写了《什么使她这样》（1927），通过一个少女愤慨于人世间的无情，放火烧了天使园的悲剧故事，说明少女放火的事不应由少女承担，而是社会使然，从而揭示了社会的不合理和不公平的现象。它作为无产阶级的戏剧，受到观众热烈喝彩，风靡于一时。

村山知义(1901～1977）导演兼剧作家。他留德回国后，于1924参与土方与志的筑地小剧场的创建工作，并出色地创造了筑地小剧场公演的《从早到晚》的舞台装置，追求表现主义、结构主义等前卫美术，开始以舞台装置制作师的身份踏入剧坛。村山在其后出版《村山知义戏剧集》自序（1969）上回忆道:这次公演 决定了我的一生”。1925 年年底参加无产阶级艺术联盟。翌年初，就自作自导了《孤儿的处置》（1926）、《出航第一日》（1926)和《勇敢的主妇》（1926），博得好评。尤其是发表和上演了《下水式》（1927）、《穿靴的尼诺》（1928）分别通过描写德国皇帝凯塞，以及类似罗马帝国暴君尼诺的俄国女皇叶卡特琳娜的专制暴政，批判了欧洲的君主制，也影射地批判了日本的天皇制，从而奠定了他的无产阶级剧作家和导演的地位。

这时期村山知义开始接近马克思主义，参与策划成立左翼剧团前卫座，更自觉地参加无产阶级的戏剧运动，但也不可避免地卷进了无产阶级文艺运动无休止的分裂→统一→分裂的循环中。前卫座分裂后，村山将前卫座改组为隶属于“劳艺”的剧团。不久他又退出“劳艺”，与藏原惟人等一起组织“前艺”，并将前卫座改组为前卫剧场。最后无产阶级文艺运

动团结在"纳普"的旗帜下,统一组成左翼剧场,并以此为中心成立了日本无产阶级戏剧联盟，村山出任中央执行委员，在完成改组的工作中发挥了很大的作用。他本人积极地活跃在无产阶级戏剧运动的剧作、导演和舞台装置三个部门里。

村山发表和上演的四幕九场新剧《暴力团记》,以1923年中国京汉铁路工人"2·7"大罢工为背景，描写了郑州铁路工人为反抗军阀的压迫，组织总工会，团结广大工人举行大罢工，并与军阀豢养的暴力团绿党的破坏罢工行为进行勇敢的斗争，最后在军队的血腥镇压下失败了。终场镇压的枪声停止，舞台转暗，在黑暗中传来了庄严的声音，说明工人们觉悟到失败的原因，决心克服困难，与农民联盟继续战斗。帷幕渐降，工人的口号声四起："打倒军阀！打倒帝国主义！工农政府万岁!"作品没有设定特定的主人公,而着力塑造工人的群体,宣扬无产阶级的革命英雄主义和阶级的牺牲精神。剧本发表时,最后的一句口号写作"工农××万岁"。这部多幕剧由于正面把握无产阶级反对一切统治阶级斗争的现实，以及运用与之相应的表现方法——比如正确处理集团的演技和运用群众的场面，受到很高评价，被誉为"现代无产阶级新剧创作的最高标志"(藏原惟人《1929年的日本文学》),奠定了该剧作者村山知义在日本现代戏剧史上的重要地位。

《暴力团记》公演之后,无产阶级戏剧界从1929年～1930年相继演出了托列查科夫的《怒吼吧，中国》、高尔基的《母亲》、雷马克的《西线无战事》,以及将当时无产阶级文学的杰作舞台化，比如将小林多喜二的原作《蟹工船》、德永直原作《没有太阳的街》等改编新剧,搬上舞台,迎来了无产阶级戏剧运动的高涨期。

1931～1934年这时期，无产阶级戏剧运动高涨，左翼剧

团有如雨后春笋，积极上演批判现实、宣扬革命的剧目。村山发表了《胜利的记录》（1930）、《东方车辆工厂》（1930）、《赤色火花的人们》（1932）等，反映了工人在革命组织领导下进行自觉的阶级斗争。金子洋文、藤森成吉、久板荣二郎等以无产阶级的艺术观从事创作，其主流是与当时的社会革命运动相结合。这时期日本无产阶级文艺运动引进苏联的社会主义现实主义以后，日本无产阶级戏剧运动提出“戏剧运动布尔什维克化”口号，也引起了围绕日本适不适用社会主义现实主义问题的论争。在论争中，村山主张“在基本点上，我们的现实主义与资产阶级现实主义不同”，“是着眼于产生包含对未来发展的现实的理念、在现实中促进发展诸条件的”，并且提出了“发展的现实主义”的口号。

同时期，日本国内政治加速法西斯化，无产阶级剧目不断遭到禁演，左翼剧场被迫解散。村山知义在排练新剧《志村夏江》（1933）时被当局拘捕，度过一年零八个月的铁窗生活。他出狱后，无产阶级戏剧运动开始落潮，作为一种“暂时的战术退却”，在1934年9月的《改造》杂志上发表了《提倡新剧团大团结》，主张：(一)新的剧团以创造和提供进步的、有艺术良心的、不迎合观众、在导演上统一的戏剧；(二)排斥妨碍历史正确进展的反动的东西，统一在积极的主张之下。村山这一“提倡”，促成各进步剧团的联合，于1934诞生新协剧团，成为写实主义、自然主义、空想社会主义、艺术至上主义诸潮流的汇合点。新协剧团成立的宗旨，在章程上规定：“参加的各剧团相互扶助，站在共同利益的基础上，依靠协同一致和相互批评，以图健全发展新兴的戏剧事业”。新协剧团的成立，是新剧界的大团结，成为30年代进步戏剧运动的主流。它拥有村山知二、秋田雨雀、久保荣，久板荣二郎，以及千田是也、泷泽

修、宇野重吉、三好十郎、冈仓士郎等各派的代表人物，标志着日本现代戏剧史的一个重大转折。

新协剧团成立之初，日本警视厅当局下令“不准以工人阶级为观众对象”、“不准上演具有社会主义内容的剧目”。新协剧团则高举创造进步的、艺术的、社会的新戏剧的旗帜，首场上演了村山知义亲自改编的岛崎藤村《黎明前》，获得了成功。直至日本帝国主义发动全面侵华战争的1937年还上演由伊藤贞之助改编的长冢节的《土》。他们尽力从正确的历史观出发，提高和发展原作的内容。同时，注意克服政治化、概念化的倾向，艺术地再现现实生活，上演了久板荣二郎的《东北风》和久保荣的《火山灰地》（1937），两者分别描写了纺织女工和贫农的艰苦劳动形象，成为当时现实主义戏剧的双璧。尤其是《火山灰地》创造了一个现实主义戏剧的独特的艺术世界，作为现代戏剧经典之作永留日本戏剧史册。这个时期坚持进步剧戏运动的人们，在这个基础上，积极发展历史剧和现实主义剧，为当时处在严峻的政治环境下的新剧，开辟出了一条新路。

战前村山知义为了发展服务于无产阶级解放事业的艺术,多次被捕,前后经过4年的牢狱生活，经历了前卫座、前卫剧场、左翼剧场，战后成立了东京艺术座，与文学座、俳优座、民艺、葡萄之会成为战后日本5大新剧剧团，站在战后新剧运动的最前沿，继续为戏剧的进步而战斗。他的一生创作、改编、编译195部剧本搬上舞台。他弥留之际，在半昏迷的状态下，从颤动的双唇中沉稳地迸发出：“戏剧运动万岁！”可以看出，在长期的戏剧运动的实践中，戏剧艺术已经化作这位戏剧艺术家的血肉了。

以“科学的分析与诗的统一”的戏剧创作方法创作了《火

山灰地》的久保荣(1901－1958)，于东京大学德语系毕业后，加入筑地小剧场，师从小山内薰，并任土方与志的助理导演，翻译了许多德国的自然主义、表现主义剧本。其后与土方与志意见不合，退出筑地小剧场，参加了无产阶级戏剧联盟，编辑《无产阶级戏剧》，同时研究和介绍各国的工人戏剧，并发表和上演了处女历史剧作《国性爷会战新说》(1930)、《五稜郭血书》(1933)，批判地继承歌舞伎和传统历史剧，更加突现和深化历史主题的现代意义，在思想上和艺术上都给无产阶级戏剧带来新鲜的空气。从此久保作为戏剧家在戏剧运动的组织、创作、翻译、导演诸领域，展开了多彩的活动。他导演村山知义改编的《黎明前》，为现实主义戏剧的再创造作出了自己的贡献。

与此配合，久保荣先后发表了剧论《迷惘的现实主义》(1935)、《社会主义现实主义与革命的（反资本主义）的现实主义》(1935)、《现实主义的一般表象》(1935)等文章，批判了无产阶级戏剧运动机械地引进苏联的社会主义现实主义，强调了现实主义戏剧的理论和实践，在艺术的自律性及体现其大众性的基础上，提高社会科学的思考与追求，达到科学的概括与诗的形象一元化。《火山灰地》就是久保这种理论在创作实践上的开花结果，它成为现实主义戏剧的最高峰。

这出二部七场的超大型新剧《火山灰地》，以日本扩大侵华战争时期的北海道十胜地方农村为舞台，描写了该地农业试验场场长、农学家雨宫，同情挣扎在封建的农业结构和寒冻等灾害下的贫苦农民，献身于农地改革和耕地改良，受到以治郎为代表的火山灰地农民的支持，但他主张的新耕作技术有违国家权力的农业政策，以及其岳父、恩师泷本的学说，而遭到权力机构、岳父和妻子的反对，于是以此故事为主轴，围绕

雨宫对学问、亲情、体制的矛盾关系而展开剧情，成功地塑造了雨宫在这种种封建的、资本主义的矛盾交织中的苦恼和孤寂的形象。同时，剧作者突破个人的对立和家庭的悲剧的框架，将触角伸向整个社会的政治结构和经济结构的对立现实，即揭示了封建性与现代化相克的现实，从而立体地再现了一个综合的社会像，使人物的境遇和性格典型化。该剧 1938 年第一次由新协剧团公开上演，不仅为现实主义戏剧树立了一座里程碑，而且使艺术对当时战争现实的“艺术的抵抗”达到一个新顶点。

进入 40 年代，随着侵华战争的扩大，日本国内政治更加法西斯化。警视厅逮捕了新协和新筑地两剧团的秋田雨雀、村山知义、久保荣等主要成员 100 余人，同时以“这两剧团政治色彩浓厚，不适合国情”为由，迫令两剧团的留守人员“自动解散”。从此不仅日本无产阶级戏剧运动，而且整个日本现代戏剧运动进入了低潮。

第三节
大众文学诞生与白井乔二、中里介山

大众文学是与纯文学相对而言，以采用史实为题材的时代小说为中心，也可以说是区别于一般意义上的通俗小说的一种模式。日本大众文学兴起于无产阶级文学与现代艺术派对立的二三十年代。但大众文学的诞生是经历一个较长的胎动期。日本近世以来，就有庶民文艺和话艺（落语、漫谈、讲谈）的大众艺术的传统。近代明治维新以后，产生了以江户时代历史为题材的时代小说为先导的狭义的大众文学，以及反映时代风俗的家庭小说等通俗小说。经过大正民主运动

（1913～1925），随着传媒的发达、初等教育的普及、读者层面的扩大，以及基督教社会主义思想的传播，特别是“民众艺术论”、民众诗、工人文学的相继兴起，时代小说与通俗小说并存流行，为一种新的庶民文艺模式的出现提供了可能性。三十年代初，时代小说与风俗小说融合为一，便形成广义上的大众文学。

1911 年讲谈社创办了《讲谈俱乐部》，以刊登通俗的讲谈、落语为主，作为大众性的杂志，受到众多读者的欢迎，收到了很好的经济效益，它成为创办大众杂志的起点，1915 年就相继创刊了《讲谈杂志》、《文艺俱乐部》、《讲谈世界》等。1920 年，由堺利彦、白柳秀树提倡，《改造》杂志专设了“社会讲谈栏”，其编辑预告中说明：“讲谈者作为一种历史物语，是从话艺演变为文艺的”，同时“社会讲谈”有别于旧讲谈，它是“要适应新时代，在形式上、思想上经过改造的讲谈”。在这一年先后刊登了白柳秀树的《藤十郎与富藏》、上司小剑的《石川五右卫门》、堺利彦的《一休和尚》等一批经过革新的“社会讲谈”，提高了“新讲谈”在文坛的地位，继之诞生了“民权讲谈”、“平民讲谈”、社会文艺等新文艺模式，文学走向通俗化。特别引人注目，也引起文坛哗然的，就是一向作为纯文学作家的久米正雄、菊池宽和贺川丰彦，分别发表了《鸭跖草》（1918）、《珍珠夫人》（1920）和《越过死亡线》（1920），转向创作通俗小说。他们都为大众文学的诞生起到了架桥的作用。

1924 年春阳堂出版《读物文艺丛书》，收入白井乔二、长谷川伸等的作品，“从话艺演变为文艺”，即从“新讲谈”转向“大众文艺”只是一步之遥。菊池宽敏锐地把握住将作品内容与形式从讲谈引向文艺的新倾向，并给予“读物文艺”的命名。同年白柳秀树发表了《坂本龙马》，标志着“社会讲谈”达到了

最高峰。随着“第四阶级文学论”、无产阶级文学的相继问世，作为过渡产物的各种“新讲谈”也逐渐失去其存在的意义。《讲谈杂志》第一次在广告文中标出“大众文艺”这个词。尔后通过 1925 年的私小说的议论，白井乔二发表题为《大众作品寸言》（1925）一文，正式开始提倡大众的文学，并说明大众文学与纯文学的区别，给大众文学下了定义。他说：“一切的艺术都是对人生的革命，但大众作品必须是对人生革命之前，对艺术的革命”；“如果说纯文艺作品是压挤一种元素而制作出来的药片，那么大众文艺就是溶解了的、使之容易服用的药水”。

这一年讲谈社创刊大众杂志《王将》，以刊登大众娱乐小说为主。创刊号上刊登了吉川英治的《剑难女难》、寸村悦夫的《悲愿千人斩》、村上浪六的《人情味》等。该刊发行达 70 多万部，在全国掀起了一股“大众文艺热”。于是由白井乔二提议，与直木三十五、长谷川伸一起成立“二十一日会”和创刊《大众文艺》，不仅作为大众作家社交的团体和发表作品的园地，而且表明其真意还在于要达到“像车子的两轮那样，与纯理文艺坛相对应，完成我们目睹的大众文艺”（“二十一日会”成立会全体同仁的致词，白井乔二执笔）。

白井乔二在《报知新闻》上连载他的《立在富士上的影》（1924～1927），叙说文化年间（1804～1817），不同流派的筑城师熊木伯典和佐藤菊太郎在富士山麓围绕筑城的风格进行论战，伯典占了上风。26 年后，伯典之子公太郎和菊太郎之子兵之助就同样的筑城问题进行争论，公太郎败北。天保年间（1830～1845），两人为了改建江户城再次掀起舌战，这回不分胜败。不久，公太郎因意外事件犯了罪，被兵之助所杀。公太郎之子城太郎为父报仇，又盯上了兵之助及其子光之助。小

说通过描写世代的恩仇，反映了幕末人际之间不完全靠刀剑，而主要靠智慧相斗论成败的故事。它被认为是一部“使九泉之下的马琴、雨果再度兴起的名著”①，与此同时，直木三十五的《去来三代记》、本山荻舟的《日莲新说法》、平山芦江的《唐人船》等也相继问世，由此大众文学便渐次萌发。

1927年，白井积极协助平凡社出版了《现代大众文学全集》(全60卷)，除收入白井乔二等“二十一日会”派的作品外，还广泛录用了新讲谈派的吉川英治、大佛次郎、三上於菟吉、林不忘，社会讲谈派的白柳秀树，侦探小说的江户川乱步，以及实话读物的泽田抚松等的作品，受到读者的广泛欢迎，“大众文学”这个词也普遍化。白井乔二解释大众文学之所以广受欢迎，“首先是日本人特有的精神不断地脉脉流贯于日本人之中，即使大量输入西欧文明，也显示了日本人仍然是日本人”(《白井乔二集·新撰组》卷末)。

《现代大众文学全集》的出版，对于提高和普及大众文学起到了划时代的作用，大大地提高了大众文学作家的社会地位，大众文坛作为一个文学模式才得到文坛普遍的承认。菊池宽也撰文《大众文艺与新闻小说》，分析是时文艺创作的呆板和讲谈的衰落成为大众文艺生成的两个原因，他说：“最近文艺读书界这一明显现象，与其说是大众文艺的抬头，莫如说是创生，是发生”，为大众文学的诞生鼓劲。1925～1927年即大正末期、明治初期，大众文学进入创立期。

实际上,在白井乔二发表《立在富士上的影》之前,中里介山(1885～1944)已经问世称得上大众小说的著名巨篇《大菩萨岭》(1913～1941)。所以一般文学史家称他为大众文学的

①引自尾崎秀树《大众文学史》(上,战前篇),第132页,讲谈社1989年版。

始祖。

中里介山，原名弥之助，出身于神奈川县西多摩郡羽村。自幼家业不振，一边就读村立小学，一边余业劳动，爱读古典。后到东京等地闯荡,当过学仆、电话接线员、代课小学教师,给报社投过新体诗稿。他自己经历着贫困生活的体验，又受到托尔斯泰的影响，深感社会的深刻矛盾。同时，吸收到日本自由民权以来的形成的新的政治空气，以及接近社会主义者幸德秋水，接受了作为当时的基督教社会主义、人道主义的时代思潮的洗礼等，还参加了以平民社为母胎而成立的社会主义文学社团"火鞭会"。他以习作《何罪之有》获《平民新闻》征文奖为契机，经常给该报投稿，其中的反战诗《乱调激韵》（1904），引起人们的注目。

"大逆事件"之后，社会矛盾更加激化，面对时代的重压，他深化了自己的思索,发表了《高野义士》（1910）,描写高野地方农民领导人户谷新右卫门领导农民起义的英雄故事。同时,他对"大逆事件"进行理性思考的结果,投入了对日本近代的批判。他的《大菩萨岭》就是在这种忧郁、愤闷和醒觉中执笔的。这是一部全39卷的超长篇大众小说，前后费时28年余，直至作者辞世仍未完成。

《大菩萨岭》以幕末武士混战时代为背景，写了剑客龙之助在武州御岳山神佛祭祀日的武术比赛会上，斩杀了文之丞。文之丞之弟兵马要为兄报仇。龙之助与女子阿浜一起出走江户，共同生活三年，龙之助为了参加了新征组，征战京都，却无情地杀了阿浜。归途在十津川战败，龙之助被火药弄瞎了眼睛。兵马追至，龙之助辗转各地，不断展开一场又一场的厮杀。最后龙之助厌倦这种生活，漂泊南洋，以求在椰林中安身立命，成为一个彻底的虚无主义者。小说突现了这样的主题

思想：在动荡的时代中，作为武士已丧失了常人的感情，作品的这个人物的“深层心理与文明无缘，却通向了原始的野蛮”[①]。同时也反映了作品含有对日本近代文明批判和对战争批判的意义。

作为大众文学作家的中里介山，却认为“自己不是大众作家”，嫌恶大众文学的通俗性。他说，之所以冠上大众文学的名称，只不过是为了表明与纯文学对立的差别而已。他的艺术论受托尔斯泰艺术观的影响，强调:

小说或艺术主要着眼于人类最高的思想，必须立足于万人共通的思想感情。它的使命，也就是宗教的东西。所以，最高的艺术，最大的小说常常必然是宗教的东西。尽管如此，有的人没有自己的信念，只宣传或附和宗教的形骸，这种态度是卑俗的，与我现在所谈的小说，是完全不同的。也就是说，艺术和宗教应该是一致的，但如果说是谁利用了谁，它已经是堕落了。(《读小说的心得》)

《大菩萨岭》就是在这种文艺思想指导下完成的。他具体地谈到创作这部巨作的意图时还说：“曲尽人界诸相，将参人大乘游戏之境的善恶曼陀罗的面影，映现在低贱者的笔下”。书名中的“岭”,其含义就是指“人生本身的表征,是通过人生本身在过去世和未来世的中间的一座路标”，他并将这种“岭意识”进一步解释为“上求菩提,下化众生”;“向上通菩提,下山即众生,业风来外道,明暗遂人行”。也就是说,他在《大菩

①荒正人《大众文学史》,岩波讲座《日本文学史》(第 14 卷),第 11 页,岩波书店 1959 年版。

萨岭》中正是努力表达其“虚无中见希望，欲图寻找出无碍的世界”的艺术与宗教统一的思想。

大众文学史家尾崎秀树指出:“《大菩萨岭》是相当于《南总里见八犬传》数倍的大长篇，而且未完成作家就辞世了。这部作品不仅数量上长，而且质量上包容了许多问题。这些问题大至艺术性与大众性、传统与现代、国家与民族等大问题，小至创造了一个个出场人物的性格，作为背景的风土等，以及具有相应的必然性和现实感，给人恰如一个小宇宙的感觉，同时也表露了介山本人独自的内心的世界”①.

中里介山在日俄战争中，是个积极反战者。日本军国主义侵华，他以自己不是文士为由，无所畏惧地拒绝参加当局操纵的、为侵略战争服务的所谓“文学报国会”,保持其一贯的反战的立场。这是在大众文学作家中独一无二的。

中里的发表《大菩萨岭》,不仅开了大众文学的先河,带动了一批大众文学作品的诞生,比如林不忘的《丹下左膳》、柴田练三郎的《眠狂四郎》、仓田百三的《出家及其弟子》、贺川丰彦的《越过死亡线》等，而且对于文学的通俗化的发展起了很大的促进作用，比如上述纯文学作家转向创作通俗小说，出现了久米正雄的《萤草》、菊池宽的《珍珠夫人》等。因此中里介山在日本大众文学史上被称为“大众文学的巨峰”②.

①尾崎秀树《大众文学史》(上,战前篇),第 55 页,讲谈社 1989 年版。
②同上，第 56 页。

第四节
吉川英治、大佛次郎、直木三十五

如果说，大正末期大众文学草创期是由白井乔二、中里介山开创的话,那么进入昭和期,吉川英治、大佛次郎、直木三十五则为大众文学创造出更大的成就，而且大众文学杂志纷纷创刊,有如雨后春笋。继《王将》、《大众文艺》之后,新创刊的有:《富士》（1928）、《朝日》（1929）、《大众读物》（1931）、《日出》（1932）,以及平山芦江编辑第二次创刊的《大众文艺》（1931）、吉川英治主持的大众文学研究刊物《众文》（1933）等。大众文学迎来了日本现代的繁荣期，进入了黄金时代。

吉川英治(1892～1962),原名英次,自幼爱好近世的庶民文学。以处女作《江之岛物语》（1914)作为时代小说荣获"讲谈俱乐部奖",其后连续发表了《剑难女难》（1925）、《关东侠客阵》（1925）、《神州天马侠》（1925）等，开始走上大众文学之路，克己修业之路。他的座右铭是"生涯一书生"。他自己解释说："我既然是个作家，当然崇信自己的天职。要日复一日地刻苦修业。三十仍是一介学生，四十仍是一介学生，五十还要学而后知不足"。他在这种人生观和文学观的支配下，不断探索大众文学走向多样化和强化大众性的可能性。

《剑难女难》中,剑难者杀身之祸,女难者女色之祸。小说讲述福知山的纳户头正木作左卫门之女千浪在丹波国赛马会上获胜，却受到单恋她的宫津京极家的指南番大月玄番的袭击。浪人春日重藏救千浪的危难于万一，然而他在福知山、宫津两番的剑术比赛上，却遭暗算，成为残废。其弟新九郎是个美貌之士，这时爱上了千浪，深感愧疚，跳崖自尽获救。他对

兄长之事幡然悔悟，修行而去，遇上种种杀身之祸和女色之祸，于是各式各样的人物纷纷登场，以其丰富的想像力，构筑起一个虚构的世界，吸引了广大的读者。

《鸣门秘帖》（1926～1927）问世，吉川英治一跃而成为大众文坛的著名人物。小说描写竹内式部讨幕失败后，派密探甲贺世阿弥潜入阿波蜂须贺的领地探听情况，试图再次讨幕。世阿弥不幸被捕投入剑山监狱。他的女儿千绘终日泪流满脸。千绘的奶娘差其子带着千绘的信去剑山探听世阿弥安否。途中千绘的信被荡妇阿纲偷去。蜂须贺遣派人马去杀世阿弥，世阿弥在混战中被杀了。此前世阿弥宣称他与阿纲是父女关系，同时写了一秘帖——秘密遗书，交给突然出现在混战中的千绘的恋人、美男剑客法月弦之丞。弦之丞突破重围，越过鸣门，带回世阿弥的秘帖，他告白自己不是幕府的人，并慨叹皇室的衰微。最后他与千绘逃到无人知道的地方，度过了一生。故事波澜起伏，带有浓厚的传奇性和浪漫性，是初期大众文学的典型之作。

此后他连载了超越于《鸣门秘帖》的《宫本武藏》（1935～1939）小说的主人公宫本武藏是江户时代的历史人物，他为了修业，遍历诸国，设计出一种“二刀流”而成为驰名于世的“二天一流”的鼻祖。作者从这个人物在关原会战失败后，在母娘帮助下过着流浪武士的生活开始，交织地描写了他与老母、少女阿通的起伏的人生道路，以及他到京城的吉冈道场、奈良宝藏院、柳生石舟斋等地苦修禅学与剑道，在江户的庶民生活中，探求“剑禅一如”的道路。作者突破初期单纯描写讲谈式的“二刀流”剑客故事的模式，将历史性和现代性相结合，以孤独的剑客宫本武藏倾心修业为主线展开，描述了主人公个人成长的故事，别开新生面，成为大众文学的一部划时代的

作品，掀开现代日本大众文学史新的一页。

以学者桑原武夫为中心组织的“大众文化研究中心”，就吉川英治笔下的宫本武藏这个人物进行共同研究，他们的意见是：武藏这个人物形象，反映了日本人的哀怜之情、无常感、调和人伦之道、克己精神、求道者意识等基本的道德。《宫本武藏》在战时、战后仍然博得热烈的欢迎，原因也在这里。①

战后吉川英治还写了《新平家物语》（1959～1957）、《私本太平记》（1958～1962）等，这是他在对中世战记物语代表作《平家物语》、《太平记》学问式研究的基础上，以他自身的现代生活的体验，分别艺术地再构筑起平氏与源氏之争、南北朝之争的故事。

与吉川英治同时期雄峙大众文学文坛的，是大佛次郎（1897～1973）。他原名野尻清彦，由于其宅邸位于镰仓大佛后面，遂取此笔名。中学时代开始对历史产生浓厚的兴趣。起初他翻译西方的传奇小说，尔后从事大众文学，发表了《晴天阴天》，（1926～1927）、《赤穗浪士》（1927～1928），前者以拥幕府的加纳八郎一派和讨幕府的细木年尾一派的争斗为主轴展开，写了爱慕细木的剑师匠的女儿阿妙和女贼白峰阿银的纠葛，以及加纳知道细木是自己的亲生儿子后，为救儿子细木而剖腹自戕的故事；后者借助元禄时代赤穗47义士为主君复仇的历史事件，假托中心人物掘田隼人的虚无思想和行动，来表现当时知识阶层对时代的迷惘和不安的样相，同时描写了社会最下层出身的盗贼蜘蛛阵十郎，叛逆武家统治的社会结构的故事，反映了对抗武士阶级意识形态的町人阶级新兴的倾向。这两部作品突破了历来时代小说的旧框架，它既取自

①市古贞次等编《日本文学全史6》（现代），第381页，学灯社1979年版。

历史的事实，又注进时代的新气息，在提高大众文学的现代性方面取得了成功，开辟了独自的境界。作者大佛次郎作为大众作家开始在文坛上获得了声誉。

在此之前，大佛次郎已经开始发表超长篇大众小说、最后花了 30余年的岁月连载完毕的《鞍马天狗》（1924～1959），在再现动荡的历史中，塑造了一个超级勇士鞍马天狗的形象，他是讨幕派，全身心地与权力相抗，但他以骑士的精神行动，避免无意义的厮杀，渐渐地否定了剑的作用，最后成为一个批判时势的思想家。作者既参照谣曲的鞍马天狗蒙面浪人的精神，又以广博的东西方文化教养，丰富的史料，较高的西方现代知性写下这部超于一般时代小说模式的巨作，不仅受到青少年的青睐，也赢得高层次的知识分子的喜读，号称拥有百万读者。

与此同时，他在一些文论比如《西方小说与大众文艺》（1933）中，批评大众文学迎合大众的保守性，不求其艺术性而满足于低水平，致力于提高大众文学的文艺性和现实性，并就纯文学与大众文学的不同性格写道：

纯文学是挖掘人心的内部世界，而大众文学则是描绘人的外部世界，也就是用传统的小说形式写人与人的关系，扩大来说，是写一种社会的构成和动向。未来的大众文学一个重要的主张，就是顽强实现这种空想。所谓传统的小说形式，就是尽量不失吸引读者的魅力。

他以“和魂洋才”的艺术精神——日本写实的“真实”精神与西方现代小说的知性和心理描写技法——适调和整合纯文学的求心与大众文学的外延这两者之间的联系，进行了积极

的理性探索和艺术实践，为提高大众文学的艺术性作出了积极的贡献。

在大众文学作家中，兼及纯文学者为数不多，大佛次郎似乎是例外的存在。他写时代小说的同时，还写了许多开拓大众文学新领域的现代艺术作品,《归乡》（1948～1949）是他在这一领域的代表作。故事写原海军军人守屋恭吾蒙受用公费消费的冤罪被逐出境，离别了妻儿，流落异国。二战期间，与美貌的左卫子发生关系，遭日本宪兵告密，残酷的现实便落在他头上。战后回归故里，忍受着长期身居他乡的孤独的他，又面对成为废墟的国土充满一派混乱与轻薄的风潮，试图努力再寻回日本的传统精神、文化、风物,却徒劳无功,又离开了日本。作者以现实主义的手法，再发现和批判日本的战后的同时，以一个文人的良知、沉静的笔触和精妙的结构力，深探主人公离乡→归乡→再离乡的苦痛的心理流程，内里隐现了对战后时代的悲哀和愤懑之情。作品获得纯文学大奖“艺术院奖”，就足以证明作者在这方面探索的成功。这类作品还有《乞食大将》（1945），《旅路》（1952～1953）、《气球》（1956）等名作，从而确立他在现代日本文学史上应有的历史地位。

直木三十五（1891～1934），原名植村惣八。他曾办过杂志，制作过电影，未获成就，31岁上转而从事文笔活动，取笔名直木三十一，每年递增为直木三十二、三十三、三十四,直至三十五就将笔名固定下来。

直木是在发表《南国太平记》（1930）之后，成为文坛的宠儿，确立了他在大众文学的地位。这部小说取材于所谓阿由罗骚动——萨摩藩一家内部骚动故事，围绕岛津家的继嗣问题而展开，描写了家主齐兴拒绝幕府要求将家权让给嗣子齐彬。因为他深恐开明派的齐彬会削弱藩的财政基础，且他的

爱妾阿由罗勾结家臣，力争让自己的儿子久光继嗣。齐兴的下级武士看穿阿由罗的这个阴谋，岛津番开始出现分裂。此时齐彬的六个子女不知缘由地相继死去。后齐彬派的八太郎父子和益满休之助查明是阿由罗让牧某念咒术咒死的。于是他们骚动起来，杀死牧某。但牧某先一步把齐彬咒死了。齐彬派下级武士继承齐彬之志，超越番内的争斗，掀起一场倒幕运动。

作者在作品中，不仅直接透视和分析萨摩藩的政治、经济，而且塑造了具有进步开明性格的岛津齐彬和通晓人情义理的益满休之助的艺术形象。但林房雄、正宗白鸟批评直木用“ 咒杀”这种封建性的方法有损故事的真实性。

此前和此后，直木以同一素材先后写了《去来三代记》（1926）和《益满休之助》（1932），可见作者对这一题材情是有独钟。

1934 年,直木五十三逝世后,文坛的状况是:无产阶级文学退潮，正统艺术派活跃、老大家复出，出现了纯文学世界的文艺复兴的态势，大众文学领域也酿成新变化的机运。具体表现在原先大众文学即时代小说的性格已经模糊化，出现时代小说与通俗小说、侦探小说等相互交流融合的现象。造成这一现象的原因,一是其时横光利一提出“ 纯粹小说论”,贵司山治提倡实录文学，在理论上为通俗小说的流行作了准备；二是时代小说的作家多角色化，他们既写时代小说，又写侦探小说、实录文学、现代小说，乃至史传。大众文学就从原初的形态蜕变，失去了启动之初的特色。大众文学界正在检讨与批判这一倾向，大众文学尚未完全复苏，就被战争期间掀起的“ 报国文学”浪潮所淹没。

战后美占领初期,以时代小说为主体的大众小说,一度被

视为美化封建道德的东西。50 年代以后，各类型的大众小说虽又活跃起来，连时代小说也走向现代化，并且也注意追求艺术性，突破了纯文学与大众文学的界限，促进了介于纯文学与大众文学的中间小说形式的诞生。狭义的大众文学，经过五六十年的历史也宣告终结了。

第八章　黑暗的战争年代与文学

30 年代以来的形势与文学——文艺复兴与行动主义——从日本浪曼派到国粹主义——转向与抵抗文学

第一节
三十年代以来的形势与文学

进入三十年代，日本卷入了世界性的资本主义经济危机，持续时间长，涉及面广，影响深远，而且经济危机与政治危机交错，多种危机并发，工农运动彼伏此起，国内矛盾加剧。日本当局为了摆脱内外交困的处境，转移国内日益激化的阶级矛盾和阶级斗争的视线，实行对外侵略和扩张。1931 年发动“9·18 事变”,开始侵略我国东北的战争。翌年 1 月几乎占领了我国东北三省全境。与此相呼应，法西斯分子纷纷制造各种事件,比如 1932 年的血盟团事件和“5·15 事件”,以及其后 1936 年又发生的“2·26 事件”等一系列武装政变,成为法西斯主义运动的导火线，以及加速扩大侵华战争的契机。

在国内实行法西斯化，疯狂镇压工农运动和日本共产党及其领导的无产阶级文学运动。1932 年春开始，中野重治、

洼川鹤次郎、村山知义、壶井繁治等 400 多名日本无产阶级作家同盟（纳尔普）成员被捕。1933 年 2 月无产阶级文学运动领导人之一的小林多喜二被捕并被杀害。6 月日共领导人佐野学、锅山贞亲被捕后声明脱离日共，支持日本军国主义侵略我国东北,他们将其背叛行动称为“转向”,引发了大批无产阶级作家宣布“转向”。在内外种种因素的作用下，造成无产阶级文学本身也走进政治主义的误区，其运动也走向了低潮。与无产阶级处在对立位置上的新感觉派及其后的新兴艺术派在种种意匠粉饰下解体，私小说由于其自身陷入卑小的自我意识和自我陶醉，以及社会政治的重压，也先后自然衰微。但这时期文坛的老大家重新活跃起来,岛崎藤村的《黎明前》、山本有三的《真实一路》、永井荷风的《荷风随笔》、谷崎润一郎的《春琴抄》、德田秋声的《化装的人物》、志贺直哉《万历红瓷》、宇野浩二的《枯木风景》、尾崎士郎的《人生剧场》、川端康成的《禽兽》等的问世,带来了 1933 年下半年“文艺复兴”的机运。

这时，众多知识分子面对上述政治局面和文化、文学形势,感到自己无能为力,产生一种“不安情绪”和“危机意识”。一些评论家对国外的文学新动态比较关心，引进了列夫托夫的“不安的哲学”。日本哲学界和文学界围绕“不安的哲学”和“不安的文学”展开了一场论争，史称“列夫·舍斯托夫”的论争。列夫·舍斯托夫，原名施瓦茨曼(1866～1938）,俄国思想家,他反对 19 世纪出现的合理主义，对社会进步和科学思想投以怀疑的目光，主张在虚无和绝望中观察世界与人，在丑恶病态的人的自白中审视高贵的人。这是第一次世界大战后在俄国出现的一种哲学思潮。战后的欧洲处在大变动时期，社会动荡不定，人心浮动与不安，人的生活不能纳入理智的框架之中，一切合理性的东西、人格的构建都被破坏，让人感到一

切都成为不安的东西。在日本开始发动对我国东北的侵略战争不久，社会主义运动进入低潮，知识分子陷入不安与动荡时期，河上彻太郎和阿部六郎合译列夫·舍斯托夫的《悲剧的哲学》，并且声言"将这部有毒的书介绍给社会，这是我们诚实的恶意。"它成为舍斯托夫上述思想流行的端绪，日本的"不安的哲学"、"不安的文学"的思想潮流也由此而流行起来。

在引进舍斯托夫的"不安的哲学"之初，哲学家三木清于1933年发表了题为《不安的思想及其超越》（1933）、《舍斯托夫的不安》（1934）、《人本主义的现代意识》（1934）等，承认当时日本社会和知识界，以及表现在哲学、文学上的这种"不安的思想"，无疑是源于欧洲，并认为"不安的思想"、"不安的文学"是对社会怀疑、不安和否定的表现。因为知识分子外部受挫折，必然自动地引向内部。也就是说，社会的不安，成为思想的不安，而且内向化。

三木清分析这种"不安的思想"的根本特征，是人在"极端的情况下"的表现，是由于对社会的不安而引发的，所以他说，"只要不消除杜会的不安，就不能完全克服不安的思想。这样，最根本的问题就是通过实践去改革社会。"因此，三木清主张从人学的立场出发，通过"人本主义"的实践，即用"哲学自身的方法和手段"，来创造一种"新人的类型"，在这种新人的身上体现理性与情感的统一。换句话说，三木清实际上主张用理性与情感的统一来创造"新人的类型"。那么，作为人学的文学如何反映这种理性与情感的统一所创造的人呢？他认为"脱离理智的东西、空间的东西、刚性的东西，转向情绪性的东西、时间性的东西、流动的东西这种感觉乃至趣味，与从客观的东西转向主观的东西是相同的。对社会失去信赖或者社会活动受阻的人，必然地引入内部、自己的内部。这样，内

观或者内省都是沿袭普鲁斯特和纪德等的道路的新的文学方法。虽说是主观的，但对不安的精神来说，浪漫主义是不可能的吧。因此，作为新文学的规则，采取新超导性，便由此产生了今日的所谓新写实主义。（中略）他们孤立、游离于社会，或者勿宁说社会远离了他们。也就是说，在自己内部找出不可动摇的基础失败了。内部世界的破产，就附加于外部世界的破产。这样就不能把握人格的不可动摇性和统一性”。他以 1918 年至 1930 年欧洲文学史上的“人格分解”的事例，来说明并强调了“人格的统一，要由‘意识流’来置换”，“从某种意义上说，不安的文学也创造了新人的类型”[①]。

实际上，这种“不安的思想”是社会危机在精神上的反映，是一种精神的危机。也就是说，知识分子面对 30 年代的上述情势，对社会、政治、生活、人失去信赖，必然怀疑外部世界的存在，而转向对内部世界的追求。在“不安的思想”的支配下，“不安的哲学”和“不安的文学”思潮便涌现出来。这个时期，文学脱离社会现实而一味追求内心世界的东西就决非偶然，这是有其内在的必然性。

三木清提出这个问题之后，在日本哲学界、文学界引起很大的反响。小林秀雄的《舍斯托夫的“悲剧的哲学”》（1934）、河上彻太郎的《虚无的创造》跋（1934）、青野季吉的《关于“悲剧的哲学”的笔记》（1934）、阿部六郎《舍斯托夫的不安思想》（1934）等围绕舍斯托夫的“不安思想”乃至“不安的哲学”进行了讨论。

特别值得注目的是，1933 年以纳粹“5·10 焚书事件”为契

① 三木清《不安的思想及其超克》，《现代日本文学论争史》（下卷），第 11－12 页，未来社 1964 年版。

机，日本国内政治形势急转直下，加速法西斯化、军国主义化。对左翼文学艺术界进一步镇压，整个文坛面临严重的危机，发表的作品常常“被删得遍体鳞伤”。连川端康成也惊叹地指出：“可以看出右翼势力正在促使政府检查官检查更严格，使得杂志删除得更多，这是世道暗郁的原因之一”①。这时候，唯美派作家谷崎润一郎、德田秋声的作品也在查禁之列。1933年，三木清与德田秋声、丰岛与志雄等七十多人发起成立由广泛的知识界、文学艺术界组成的“学艺自由同盟”，在极端艰难的条件下，为维护学术和创作自由，做了自己力所能及的工作。同年文艺界以维护创作自由作为宗旨，共同创刊了《文学界》(第二次),成为当时文艺界的一股力量,掌握了当时文坛的领导权，主张艺术至上，反对文艺从属于政治。

《文学界》创刊翌年即1934年“不安的文学”、“行动主义文学”、“转向文学”先后盛行起来。另一方面,于1935年以保田与重郎为首掀起一股所谓“日本浪曼派”文学风潮，以藤田德太郎为代表推动一场所谓“新国学”运动，借助德国的民族主义理论，鼓吹所谓“神州不灭”。作为《文学界》同仁的河上彻太郎等网罗国内哲学、文学、历史、宗教、科学各学科的三大派即《文学界》派、《日本浪曼派》派、京都学派的代表,讨论“近代的超克”，其目的就是要抑制近代的个人主义和民主主义思想。用保田与重郎的话来说，就是“志在扫荡借近代之名危害现代的各种思想倾向”(《近代的终结》),“日本必须创造日本的历史和精神”（《重建日本世界观的国学》）。这成为当时法西斯当局发动的“总决战”战争体制中的“思想战”的有机组成部分。

①《川端康成全集》,第31卷,第413~414、464页,新潮社1984年版。

这时由警察头目松本学亲自出马，在右翼文化团体“日本文化联盟”的资助下,也打着 文艺复兴”的幌子,于 1936 成立了排除左翼作家在外的、由官方控制的“ 文艺恳谈会”，以加强对纯文学和大众文学的控制。从此不少作家屈服于法西斯当局的强大压力，发表鼓吹侵略战争、讴歌法西斯军队的作品。

1939 年第二次世界大战爆发。翌年新成立的内阁情报局为了把文学家牢牢地拴在侵略者的战车上，动员一批作家到侵略军中去鼓动士兵。但许多作家到了部队只给士兵讲授中世日本文学。当局认为这一措施收效甚微，未能达到其政治目的，在勒令解散日本文艺家协会、禁止大部分同仁杂志出版的同时，策动成立了由菊池宽任会长“日 本文学振兴会”。此时战争文学、战争诗甚嚣尘上，其中高村光太郎的所谓“ 爱国诗”和火野苇平的所谓“ 报国文学”是最有代表性的。

高村光太郎在《秋风辞》中鼓噪“ 昔日慨叹思索的亡羊者”，“ 如今只化作澎湃的热潮”。他本人所谓“ 要把国运作为自己的命运”，被吹捧为“ 国民诗人”。火野苇平抛出了《麦子与士兵》（1938）、《土地与士兵》（1938）、《花儿与士兵》（1938）等美化侵华日军暴行的所谓“ 士兵三部曲”，被奉为“ 报国文学”的样板，火野本人也被捧为“ 民族英雄”。文坛上掀起一股“ 国策文学”的逆流。川端康成评论《麦子与士兵》说：作为文学家，在战场上还能谈得上什么文学呢？这不是一种儿戏吗！”①

火野苇平作为“ 战争文学的第一人”发表了上述“ 兵士三部曲”之后，内阁情报局欣喜若狂，进一步将大批作家、文化人纳入所谓 从军”计划,下令菊池宽、石川达三、丹羽文雄、杉山

① 《川端康成全集》,第 31 卷,第 413－414、464 页,新潮社 1984 年版。

平助、深田久弥、吉川英治、小岛政二郎、佐藤春夫、久米正雄、片冈铁兵、林芙美子、岸田国士、泷井孝作等 22 人分别参加陆海军"报道班",俗称"笔杆子部队",开赴侵华战场,大搞所谓"报国文学"。"从这时候起，全日本文学都穿上褐绿色的军服"①.

与此同时,在思想文化上宣扬"日本精神",鼓动民族主义的情绪。与之相应，为了利用文学"统一国民思想，协助完成战争任务"，有意制造一个所谓"国民文学论"，引起了文坛的论争。发端是：浅野晃在《国民文学论的根本问题》（1937）一文，借批判明治以后日本文学一味模仿西方文学，已经完全失去不朽的模式之名，主张今天的文学"必须是为了认识作为民族的、日本人的自己。因此必须强调它不是世界的、个性的、阶级的,而是国民的东西。"为此,"必须恢复肇国的精神,以此进行教育国民的战斗活动"。

林房雄为此举办了题为《文学与新体制》的座谈会，为宣扬"国民文学论"造势。板垣直子则直接批判"国民文学"就是企图"唤醒国家的、民族的意识，形成所谓一亿一体，对突破困难的时局这一事业'翼赞'的文学";同时指出"国民文学论"的提倡者确信日本的伟大，以为日中战争是为日本在亚洲获得盟主地位的战争，那是日本"肇国精神"的一贯表现。他们认为保卫过去的日本的祖先，与保卫今日日本的我们涌现在这块土地上，并且必须作为陛下的良臣而活着。这样，浅野的国民文学论，自不消说同时又是勤皇文学论。（《国民文学论》，1941）可以说,"国民文学论"与"日本浪曼派"的复兴古典运动是一脉相承的。

①前苏联约非《日本近代文学概况》。

1941 年日本帝国主义发动太平洋战争，法西斯当局立即颁布《临时取缔言论·出版·结社令》,加强对舆论的全面控制。翌年解散文艺家协会，成立所谓“文学报国会”，公开宣扬其宗旨是:“结集全日本文学家的全部力量，以确立显扬皇国的传统和理想的日本文学，以及协助宣扬皇道文化为目的”。1942 年以“文学报国会”为中心,动员“通过文学完成大东亚战争”,战争文学达到了高潮。这样一来，凡是所谓离开这个“国策”的文学作品都在被禁之列。抵抗文学、反战文学自不消说，就是纯艺术的文学，比如在报纸上连载中的德田秋声的《缩影》(1941 年起)、谷崎润一郎的《细雪》(1943 年起)等都被勒令停止刊登。这段时期，现代日本文学在战争体制下进入最黑暗的时期。

第二节
文艺复兴与行动主义

在三十年代以来的形势的演变中，1933 年 10 月由武田麟太郎、林房雄发起，邀请小林秀雄、川端康成、深田久弥、广津和郎、宇野浩二等人从个人主义、艺术主义的立场出发，共同创办了《文学界》(第二次)。以“拥护纯正的文学权利,确立青年一代文学者、文学家的自卫运动”为宗旨。其后横光利一、里见弴、河上彻太郎、舟桥圣一、阿部知二、岛木健次、村山知义等也参加了。川端康成在创刊号编辑后记将此事称为“文艺复兴萌芽了”。至当年 11 月止，文艺界还相继创办了《行动》、《人民文库》、《文艺》、《新人》等文艺杂志。林房雄在《十一月作品评》中就写道：菊池宽、芥川龙之介、佐藤春夫的时代已经过去，一时间“独立的文学杂志完全息影了”，“如今

是第二次的曙光。文学开始重新回归自己。作为向旧道德、旧常识的挑战者、新的教养和气质的防卫者、精神和理想的重建者、锐利的社会批判者，正像阿波罗那样，从时代的云隙显现其姿影。文学杂志的相继创刊，这是文艺复兴的前奏曲”，而《文学界》的创刊则被认为是文艺复兴的最明显的标志，从此出现了日本现代文学史上称之为“文艺复兴”的新动向。

《文学界》的成员包括原无产阶级文学派武田麟太郎、林房雄和艺术派作家小林秀雄、川端康成等，以及上述重新活跃文坛的老大家。这本来很难协调的三派的结合，评论家称为“吴越同舟”。他们在“不安的思想”的支配下，对现实怀疑、不安和彷徨，竭力从无产阶级文学的政治主义摆脱出来，以及克服私小说平板的自然主义写真实的倾向，探讨开拓社会思想的视野和新的文学方法，企图以此统一无产阶级派和现代艺术派，对抗法西斯主义文学。虽然在如何对付法西斯主义问题上，他们并不明确，但在文艺复兴的旗帜下，求得三派协调的最大公约数，则是文艺界反法西斯统一战线的最初构想。同时他们宣言：拥护纯正的文学权利，与日本浪曼派的资产阶级的卑俗性相对立，以及不被野蛮的战争所驱使。《文学界》创办之初，发表了一些好的或比较好的作品，具有一定民主、进步的倾向。从当时的形势来看，它是具有某种程度反抗法西斯的一面，但在1942年举办了“近代的超克”座谈会，确立以克服西欧的近代化和构建“日本的原理”为目标之后，逐渐向日本主义倾斜。

从1933年至1937年文艺复兴时期，最有影响的代表人物就是小林秀雄。他祈望趁文艺复兴之机，整合社会意识与自我意识的矛盾。这种意向集中反映他在《私小说论》等文章上，他承认无产阶级文学所作出的历史功绩，认为“日本文学

正面处理具有理论性结构的思想，是始于输入马克思主义文学”，“输入马克思主义文学不是文学的技巧，而是社会的思想”(《私小说论》)，“我国文学批评导入科学性的、社会性的批评方法，不用说就是今日的马克思主义思想”（《关于文学批评》）。同时批评现代艺术派横光利一关于小说观念性的观点,提出了他的著名论点“社会化了的‘我’”,即“社会化了的自我”，企图以此创造一个新的条件，将文学的社会意识与文学的自我意识进行理论上的整合，来折衷无产阶级文学派和现代艺术派的矛盾，以应付当时文坛面临的复杂局面。但是，小林秀雄的理论具有极大的暧昧性，而且他只囿于对社会的不安，并敏感地反映了这种社会不安的样相，但却没有进一步探求造成这种不安的社会原因。

文艺复兴时期，三木清引进欧洲的“不安的哲学”的同时，也引进了欧洲的行动人本主义思潮。当时处在思想混乱和低迷的状态下的知识界和文艺界，企图引进法国费尔南德斯和马尔罗的行动的人本主义理论，积极从中吸取其“能动精神”，来解脱笼罩在学界和文坛的精神危机。它同文学创作实践相结合，产生了行动主义文学，并超越文学，形成行动主义运动。

与《文学界》创刊同期的 1933 年 10 月,由舟桥圣一、阿部知二创刊《行动》杂志，创刊词谈到这样的抱负：“给忧郁的文学精神带来自由喷火的机关，并将它与一般社会的关心紧密结合在一起。”这一创刊词虽然没有自觉标明什么特定的主张或主义，但其使命是很明显的，就是争取给文艺家在当时有形无形的政治重压下带来解放感，昂扬文学精神，以给文艺复兴造势。

《行动》创刊翌年,即 1934 年下半年,小松清发表了《法国文学的一转机》、《超现实主义及其前后》、《马尔罗与行动文

学》、《法国文学的行动的人本主义》等,结集出版《行动主义文学论》（1935），并翻译了费尔南德斯的《青春赌注》、马尔罗的《王道》、《征服者》等,同时积极介绍 1934 年以来法国文艺界罗曼·罗兰、纪德、马尔罗等组织“反法西斯知识人监视委员会”、“国际拥护文化作家会议”等反法西斯的新动向，要求变革现实，提倡“行动的人本主义”，以此为开端促进了行动主义文学运动的进一步开展。接着舟桥圣一发表了《提倡自由主义文学》（1934），并出版了论文集《提倡积极的文学》（1935），收入了小松清的《行动主义理论》、阿部知二的《关于艺术至上主义》、春山行夫的《新知识阶级文学论》等，赞同小松清提出的行动主义文学的主张，更自觉地推进这一运动的发展。

从欧洲行动主义发展的历史来考察，它是作为对一战后的欧洲文学主流的达达主义和超现实主义的绝望倾向的反动而勃兴，主张人的价值和权威的实存，昂扬人性发展中的创造性和能动性。实际上，这是一种精神上的自由主义。小松清引进欧洲行动主义时，在理论上作出自己的解释，大致可以归纳为：一是尊重理智作为精神生活的一种重要手段，是与向来的古典主义、浪漫主义、写实主义、自然主义和心理主义重悟性式思维或观念性感情是相左的；二是认为向来的一切文学形式未能整体把握人性，因此反对小说构成的概念化和样式化，主张重新构建其文学形式，展开其能动的创造。总之，他提倡精神上的自由主义，是呼唤人在压抑下，在困惑中，人的自主性的回归，而且试图引导出一定行动来。

小松清上述理论与创作实践结合，产生了行动主义文学。他在《行动主义理论》（1934）一文中就行动主义文学在近代文学中的特殊地位，具体地谈到了以下几点：（一）行动主义文学在行动瞬间的原始性和纯粹性中发现其重要的价值，因此必

须在直觉的速度中来感受其瞬间的统一性。因而应排斥表现上叙述的冗长，单纯化就必然成为其表现的方法。也就是说，行动主义文学的表现，许多地方近似造型艺术的野兽派、纯粹主义、表现主义、超现实主义等的表现方法。(二)行动主义文学是站在能动性的创作上的，那能动的瞬间就成了惟一的机会，成了第一的条件，成了它的立足点。而且正是在这一点上集中了巨大的创作意欲。（三）行动主义文学是立足于人本主义的伦理道德上，所以它必然是个人主义的，而这种个人主义是具有社会意识的个人主义，也就是能动性的自我意识，它具有一般的社会性或采取革命主义的立场；（四）行动主义文学通过发现肉体和机械，通过表现作用或反作用于这些东西的个人感性、知性和意欲，来启示近代的人性。

这一论述作为行动主义文学理论而具体化，引起了转型期动荡不安的文坛很大的反响。舟桥圣一从整合无产阶级文学过于偏重政治性和艺术派过于偏重艺术性的两种极端而取得文学性的平衡出发，提出必须纠正将艺术、政治分开，最具艺术性的文学应该是能动的。尤其是在无产阶级文学退潮的情况下，艺术派已经失去与己抗衡的对象，文学应该回到其本来的特质，站在综合的立场上，建立思想性与艺术性浑然的调和，使之具有整体的倾向性。他说：“这就是文学的能动精神”，“艺术派要有这种能动的精神”①。这时作为艺术派的小林秀雄说，他要用五年计划学习马克思主义。

但是，大森义太郎发表了《行动主义的迷妄》（1934）、《行动主义文学批判》（1934）等，对日本行动主义进行严厉的批

① 舟桥圣一《艺术派的能动》，《现代日本文学论争史》（中卷），第231－234页，未来社1965年版。

判，指责行动主义在日本“ 简直是骗人的花招”。他在文中承认法国行动主义具有反法西斯的、而且明确朝向马克思主义，以及决心与劳动阶级共同行动的进步立场，但他认为日本的所谓行动主义与法国的行动主义在性质和意义上有天渊之别，指出：日本的所谓行动主义，是从知识阶级论出发而引出文学上的态度，它只在口头上反法西斯，而实际上反马克思主义，存在走向法西斯主义的可能性，并且批评行动主义提倡自由主义，只不过是受到一部分资本家主张自由经济作为统制经济的反拨的诱惑，如果这种自由主义实现了，也不能确保知识阶级的自主性，相反的，只意味着使知识阶级成为这一部分资本家的代言人。同时批评舟桥圣一的“ 思想性与艺术性浑然的调和”的论点是“ 毫无意义的”。

以此为导火线，学界和文艺界开展一场关于行动主义文学的大讨论和大论争。小松清、舟桥圣一分别撰文反驳大森义太郎的批评，指出大森将知识分子的困惑与知识分子的能动精神对立起来，而现今知识分子在反动统治下陷入极端的困惑，容易走向反动化，所以才提倡行动主义和能动精神。小松清强调在危机面前，我们不能绝望，放弃自己的价值，而行动主义和能动精神正是作为要征服不安的一种英雄主义，来动员年轻一代知识分子。当然，我们是弱小的少数派，我们只拥有微弱的斗争力。我们自觉到我们的前面还有许多等待我们的探索和苦恼。但是，正是这种多难之途，才是启示我们认识人的价值、考验我们的机会①。舟桥圣一针对大森指责他们是反马克思的论点，强调“ 马克思主义的社会科学，不只是

①小松清《致大森义太郎氏的公开信——行动主义的社会展望》,(现代文学论争史》(中卷),第 242—250 页,未来社 1964年版。

停留在说明因果关系上，而且要由此引导出一定的行动来”①。

青野季吉发表了《能动精神的抬头》（1934）一文，表示积极支持这一运动。但在论争中，他对这一运动作了客观的分析，一方面认为行动主义和能动精神，是知识分子无法忍受怀疑、不安、动摇和焦灼的状态，才鞭策自己站到能动的立场上的，应该给予肯定，而不应将它作为一种形态化的思想来对待。同时又指出它们的弱点，即没有高度性地标示出自己的“宣言”，没有明确提出自己要克服怀疑、不安、动摇和焦灼的观念性的目标②。

这一时期,除了《文学界》和《行动》之外,还有建立在对立关系上的“人民文库”派和“日本浪曼派”。《人民文库》创刊于“2·26事件”同年翌月，由武田麟太郎、本庄陆男发起，得到了无产阶级文学派三元老秋田雨雀、江口涣、青野季吉的积极支持，并拥有像广津和郎、圆地文子等一大批作家以及行动主义文学作家作为撰稿人，他们大部分都是前无产阶级作家同盟的成员或是同情者。这些成员中多具反法西斯的倾向，也有的成员并不具这样鲜明的目的意识，他们在文学上也没有很明确的统一目标，但努力探讨在当时的情势下如何向与法西斯体制合作的文学运动挑战，发扬散文艺术的精神，为大众创作正统的文学。比如他们举行了“散文精神研讨会”，围绕广津和郎多年前发表的著名论文《散文艺术的位置》（1924）和近作《谈谈散文精神》（1936）进行了讨论。

① 舟桥圣一《关于能动精神的论争——反驳大森义太郎》,《现代日本文学论争史》(中卷),第250～255页,未来社1965年版。

②青野季吉《寄予能动精神的理解》,《现代日本文学论争史》(中卷),第256～261页,未来社1965年版。

以广津和郎为代表的意见是：散文文学以实用功利为始终，不断改变美的形式，让它在现今的各种艺术中得到最积极的承认。这就是小说——散文艺术的意义。也就是说，他们反对旧的美学形式，主张在某种程度上肯定艺术的功利性。以武田麟太郎为代表的意见是：主张在自然主义文学已经完成，应再度强调散文艺术；同时认为无产阶级文学本应是散文精神的最直接实行者，但它急于确立意识形态，而落到理想主义的境地。他是否定无产阶级文学将散文艺术意识形态化和理想主义的文学观念论的，从某个侧面也暗示了《人民文库》的文学使命。如果说，这种观点带有一定的暧昧性的话，那么在其后多次就日本无产阶级文学的历史经验和在《人民文库》上连载《漫谈社会主义文学抬头期》的编辑中就明朗化，它是从整体上反对无产阶级文学。《人民文库》其时大量刊登“转向文学”就足以证明这一点。所以《人民文库》虽然与日本浪曼派对立，但对待无产阶级文学及其后的“转向文学”的立场和态度是相同或近似的。

尽管如此，《人民文库》不同于日本浪曼派的与时势同流，而且拒绝与松本学的文艺恳谈会合作，于创刊当年12月,也不可避免地遭到了军国当局的迫害，发生了震惊文坛的“10·25事件”。12月25日晚《人民文库》举办德田秋声文学研讨会，被当局勒令解散，且与会的同仁全被反绑双手在新宿游街示众，受到了极大的污辱。会议司仪人被拘留。军国当局以“《人民文库》狂奔于赤化运动”，对其进一步迫害。1938年11月学界组织的“唯物论研究会”全体同仁被捕，并放风下一个该轮到《人民文库》。文库同仁纷纷退会，于1938年1月被迫停刊。

可以说,这次文艺复兴从《文学界》到《行动》、《人民文库》

等的运作，既是一种复杂的文艺现象，也是一种复杂的社会现象。它反映日本法西斯主义抬头前后的 30 年代知识分子的深刻的精神危机，也成为重新组合这一时期日本文坛的机运，造成了一种形成人民战线的氛围，是文艺界一次具有反逆精神——尽管这种精神并不十分强烈——的自卫运动。但是，这一人民战线是脆弱的，具体表现在：

（一)它没有统一的政治纲领,也没有坚强的领导核心,是一个松散的无形的临时统一战线，虽具反法西斯的性质，但不坚定。所以有人说这是无产阶级文学派、艺术派、文坛老大家三种力量的“ 同床异梦”。（二）它没有明确的文学纲领，也就没有一个自觉的文学要求。它们企图整合文学上的政治与艺术的矛盾，克服政治主义和艺术至上主义两种极端，但事实上某些右翼和转向者借机攻击无产阶级文学运动，使本来应得到合理解决的文学问题未能得到解决，而且使之具有政治的倾向，最终带上反马克思主义文学的色彩。（三）由于存在上述政治上和文学上的问题，这次集两派三种力量的重新改组，没有作出最佳的选择，相反有的地方得到负面的结局。比如原无产阶级文学的转向者林房雄、河上彻太郎和艺术派的横光利一等随着侵略战争的扩大，越来越迎合权力的需要，他们反对文学上的政治倾向，自己却又陷入反动政治的泥潭而不能自拔，最后落到了与权力同流合污的境地。

第三节 从日本浪曼派到国粹主义

以保田与重郎(1910－1981)为中心，于 1932 年 3 月创刊了《我思故我在》，以反对当时的无产阶级文学运动和现代艺

术派运动，以及否定既成文坛的一切和近代精神为宗旨。随着 1935 年国内政治日益法西斯化、军国主义化，左翼作家和评论家完全被禁止执笔，文艺复兴运动也开始出现变异的倾向。这时候，保田与重郎与龟井胜一郎、神保光太郎、中岛荣次郎、中谷孝雄、绪方隆士等六人在《我思故我在》杂志创刊号上，联名发表了由保田本人执笔的《〈日本浪曼派〉广告》(1934)一文，同时于 1935 年创刊了《日本浪曼派》杂志，同仁还有伊东静雄、太宰治、檀一雄、芳贺檀等。《〈日本浪曼派〉广告》一文就文学现状和文学主张发表了如下主要论点：（一）目前正在流行平庸低徊的文学。日常傲慢的饶舌，昏述不易的信条。我们终于创立日本浪曼派，向流行挑战。（二）我们为了否定文学运动，而主动开展文学运动。对于浅显，只有主张高超。对于流行，就是不易。对于从俗，就是本道。今天必须使用反语，作为真理与诚实的侍女存在。（三）日本浪曼派是今天我们时代的青春之歌。我们拒绝青春之歌以外的高调。我们不忧心昨日的习俗，朝着明日的真谛前进。我们时代的青春！我们用心情来捕捉这种浪曼的东西、今日的充实。这是真正意识到艺术人的天赋的、强行的反抗现状者的集会。广告文最后声言：

日本浪曼派是一切优秀至上的、清纯的、美的存在。大众要求他们成为最敏锐的感受者。我们也希求和憧憬最高贵而激烈的东西。这是日本浪曼派的目标，是现代。憧憬的形式，是这样一种方法：为了拥护最崇高的东西，显彰最崇高的东西，而特别要高昂急切地表现传统艺术人复兴的必然的使命。

在这里,浪曼派所使用的是反语。他们所说 浪曼派”,并不是真正意义的浪漫主义，相反他们所指的“ 平庸低徊的文学”和所谓反抗 俗流”,不仅是指自然主义、写实主义文学,而且包括真正意义的浪漫主义的文学。保田与重郎把它们“ 作为文明开化终结现象的马克思主义运动延伸的底流”，是“ 文明开化所生的庶子”(《为了否定自然主义文化的感觉》),而自己发起浪曼派文学运动，就是要抱着一种“ 对没落的热情”，“ 对颓废主义的发现而走向终结的热情”，“ 从合理去追寻合理的类型中走出来”。“ 这是一种意识过剩的文学运动”（《文明开化理论的终结》）。总之，他们从反对既有文坛的一切和否定“ 文明开化”以来所确立的西欧近代精神出发，追求“ 最抽象化了的精神的风景”(《为了矛盾》)。

作为日本浪曼派两根支柱之一的龟井胜一郎（1907～1966）在《现代的浪漫思维》（1935）更具体地说：

我们虽然痛骂从现实游离的浪漫主义，但痛骂的大多是极端的浪漫主义者。这种在墙壁里谈希望和空想，是严酷的现实的反映，以为是特别的美。本来所谓浪漫主义，是直接面对墙壁而站立起来的歌。但这种热情一旦达到饱和，就会生起一种将肉体翅膀贴近精神翅膀的欲望。当这种浪漫主义达到极端疲惫就想避开它，我就考虑另一种浪漫主义。抱着充满的空想和希望，再返回到现实之中。

最后龟井更明确地表示：“ 低俗的现实主义者是以现实之名，萎缩浪漫的自己之谓，这种现实主义是我们的敌人。低俗的浪漫主义者则以浪漫之名歪曲现实之谓。这也是我们的敌人。”

可以说，日本浪曼派对时代的不安和焦灼，以及对文明开化的“ 近代”不信任和绝望，企图把时代的颓废，也即他们所理解的“ 近代”的颓废作为自己的武器，来“ 一举打倒马克思主义,也打倒美国主义”(——他们将物质万能主义称为美国主义，保田与重郎《天道好还在理》）。因为在他们看来，马克思主义和美国主义都是“ 近代”的一种表现，是一种“ 文明开化的理论”。他们要否定近代和文明开化，就必然是：一是否定马克思主义和美国主义，一是回归“ 故乡的历史和风景”，回归日本古典。如果说，前者是他们的出发点，那么后者就是他们的归宿之所在。换句话说，日本浪曼派主张回归古典是作为抗拒近代时代思潮的一种手段，其重新评价日本古典的目的，起初是由于从根本上怀疑作为马克主义文学和艺术派文学基础的日本的“ 近代”，企图以贵族的古典美来防卫所谓“ 近代”的文化危机和精神危机。于是他们以“ 古典近卫队”为己任，在赞颂古代神话和历史传说中的悲剧英雄的同时，竭力鼓吹“ 回归古典”。因而他们宣称，日本浪曼派是与行动主义和人民文库处在对立的态势，在鼓吹民族的国粹方面，保田与重郎和亀井胜一郎是最为典型的。

保田与重郎先后发表了《 日本的桥》(1936)、《 戴冠诗人》(1938)、《御鸟羽院》(1939)等,他在《日本的桥》一文中表示他“ 对故乡充满自豪感”，“ 对日本倾注特异的感情”，他甚至说“ 我们愉悦于远古的日本，只要听到《万叶集》的歌枕就能引起无以名状的感动”。事实上，他的核心思想已经开始蕴含着他以后所鼓吹的“ 皇室美学”。随着日本进一步扩大侵略战争，他的“ 回归古典”也变调了，最明显地表现在《戴冠诗人》序文上：“日本面临迄今未曾有的伟大时期。这是传统与变革共存的鲜有的同一瞬间。日本将古代父祖的神话作为新的现实的

存在，将历史的理念放在世界史的结构上表现，并开始行动”。他在序文中还强调：“今日世界上惟一的浪漫的东西、具有理念的东西、具有自身价值的东西、变革世界秩序的东西、将原始混沌作为住家的东西，都集中在日本”。这一年《日本浪曼派》停刊，保田与重郎等继续以《我思故我在》为据点来宣扬他们的主张。

1941 年二战爆发后，保田与重郎及影山正治、浅野晃等又创刊《日向风》，更无视科学的历史学，热心于以观念性的国学思想作为基础，鼓吹浪漫性的皇神思想。保田发表了《近代的终结》（1941），他所宣扬的反近代主义的思想，成为他维护天皇制的护教论的基础;《万叶集的精神》（1942）,企图从壬申之乱到大伴家持的悲剧中探寻《万叶集》成立的因素，以此所谓古典精神，作为文艺创造的美学思想的源流。同时还与国学院大学的藤田德太郎等成立“新国学协会”，直接宣扬超国家主义的天皇制国家论，对于当时军部内的皇道派以很大的思想影响。

最后他完全将所谓 歌精神”“、回归古典”与国粹主义合一，并将其理论体系化，发表了洋洋三百八十六页的《古典论》（1942）一书,该书包括《文艺的古典性》、《古典与文化》、《国学与古典论的展开》、《古典复兴与攘夷精神》、《古典的解释与时代思想》、《古典艺术与示威艺术》、《现代与古典问题》、《现代文学与古典精神》、《古典论的世界构想》等章，主要论点是：（一）强调日本文艺的古典性是“确保和显扬民族的值得夸耀的感觉”，实际上企图通过古典确立日本民族的所谓“优越性”，确立日本主义。（二）宣扬日本文艺的古典是以国神一体为契机而成立的。和歌从咏神开始，咏神观是一切文艺的中心和历史精神的中枢，是最先确立国之古道。（三）赞扬近世

的古学，排斥汉意，排斥儒佛伦理，教导日本人应有的独立心和自尊心，是一种绝对的攘夷的精神，要将古学作为今天真正的皇国文化的眼目来学习。

以上种种论调，其目的是强调文艺是“以时务要求作为第一义,以时代的教化要求作为第二义”。他在《古典论》中还具体地说：“在我们面临最伟大的危机之际，我们一定会在父祖的历史上发现打开现在，建设未来的创造力的源泉”，“因此，日本浪曼派提倡民族的国粹，探究文学方法，把握历史。从大的方面来说，就是要在思想上树立国家的历史精神，取代抽象的文学道德观念，作为文艺的人伦的根底”。他进一步明确地写道：“在紧急的时局下，所谓为了思想战的宣传文艺和为了振兴国民精神的古典研究，都必须作为个别原理来解释。日本人的伟大思想，是通过神州不灭的信念而产生的。这时候活用古典精神之路，是惟一绝对的路。因此正确确立古典观是必要的”。

亀井胜一郎曾经参加过无产阶级政治运动和文学运动，1928年在“5.15事件”后被捕，二年后宣布“诀别作为政治家的自己,自觉作为艺术家的自己”,同时也为自己的“转向”而苦恼和自疚，“为了解决自己的苦恼，便踏上了重新系统地研究马克思主义和研究古典文学之道”（《1931年的笔记》）。

他的研究古典，与保田与重郎的为了“思想战的宣传文艺”和“振兴国民精神”的政治功利目的不完全相同,更多的是学问式地研究日本的古神道、佛教、美术、历史、古典等,并从史的角度出发，将目光投向日本史的各个时代，尤其是上代神功皇后时代到奈良末期凡五百多年的古代文明，从此每年都到古都奈良，巡览古刹、古佛，沉醉于日本传统的、古典的世界。比如他的《大和古寺风物志》（1943）之倾心日本上代史和

净土真宗的思想;《亲鸾》(1944)、《圣德太子》(1944)、《中世四位古典艺术家》(1944)之关注古代宗教家、思想家和艺术家的悲剧命运等，来寄托自己转向后偏向民族主义的热忱，同时又希祈在思想混沌中的再生，一种带有宗教性的“转向者”的再生。这成为其后他构思日本人的精神史研究的发端，战后完成了巨著《日本人的精神史》(全 6 卷，1967)。

从德国留学归来的芳贺檀的《古典美近卫队》(1934)则直接赞美拿破仑等独裁者，鼓吹回归古典，认为古典是“飨宴型的艺术”，即“君主的艺术”、“天皇的艺术”。这就最明白不过地说明这时候日本浪曼派的所谓“古典观”，实质是通过文艺的古典来鼓吹国体思想；通过古道来建立“八？一宇”的世界观，这完全是为进行所谓“思想战”服务，以适应 40 年代日本绝对主义天皇制和军国主义的侵略政策的。

以保田与重郎为代表的日本浪曼派的人们除了从他们的所谓日本“古典”寻找所谓皇神思想，作为其宣扬国粹主义的根底外，与德国浪漫派思想也有切不断的血脉联系。《我思故我在》创刊伊始，即着力介绍德国浪派的回归古典，还出版过“德国浪漫派特辑”。保田与重郎后来谈到日本浪曼派与德国浪漫派的关系时说道：

《我思故我在》所培育的氛围，成为日本浪曼派的一根干，恐怕是任何人也不能否定的吧。《我思故我在》的主要愿望，是试图以纯粹的形态来变形初期德国浪漫派的精神，以构建日本文学的谱系，我们将要引向实现这种愿望。我们这一代的方法是，掀起初期德国浪漫派原初的即施莱格尔以前、歌德、赫尔德林的流动的气氛，这从昭和初年的青春意义来说，可以远溯所谓近代和近代文学的发生。（《日本浪曼派的时

代》)

可以说，日本浪曼派，尤其是保田与重郎的主调是受德国浪漫派的影响，学习德国浪漫派不仅学习文艺的手法，而更重要的是否定近代的思想,一切"回归古典",以确保其皇神思想和皇室美学的成立，发展国粹主义，与当时的复活国学思想和复古排外思想是相呼应的。

由此可以看出，保田与重郎等与亀井胜一郎的回归古典的出发点是不尽相同的。后来亀井回忆道:"对昭和初期的知识阶级，不消说，最大的课题是面对无产阶级革命及其前卫的文学。在这里的肯定与否定之苦成为深深的底流。文坛有形形式式的潮流，但有一个空白，就是几乎没有关注日本的古典，或者民族性的问题。保田与重郎他们的工作，首先是从填补这一空白出发的。但是，对我来说，这时候最大的课题，是'转向'问题"①。

随着保田为代表的国粹主义的政治目的越来越明显地暴露出来，以亀井胜一郎为代表的一派与保田与重郎为代表的一派的意识差距越来越拉大，他们追求的古典方向越来越相背,"日本浪曼派"同仁各走各自的路，没有一个同仁再赞成继续维持《日本浪曼派》,杂志于 1938 年 8 月停刊,"日本浪曼派"也失去原来的意义，就自然解体了。亀井胜一郎成为《文学界》的同仁,保田与重郎则以《我思故我在》作为中心,更加强化他的国粹主义路线，美化日本帝国主义对我国的侵略。他在《我思故我在》第 100 号刊登的《蒙疆》(1940)一文上就扬言:"我们有这样一个课题,就是当前确保大陆二百年,再次给

①转引自栗原克丸《日本浪曼派及其周边》,第 60 页,高文研 1986 年版。

亚洲带来世界的荣光”。“日本文化人大可不必去考虑既存的文化。要变革自己的一切构想，主动地成为战场和内地的桥梁，可以提高内地的伦理和精神”。“如今我们的新的文学教养，必须决心让国粹前进一步”。“皇国的文学在于至尊的事实,正是我们文学的精髓”。他甚至叫嚣“今日的日本正将国家、民族和国民的理想,表现在征战的形式上”。

以保田与重郎、浅野晃、芳贺檀、林房雄等旧日本浪曼派联名在《我思故我在》1940年2月号出版了“赞日本专辑”。1942年1月号上刊登了日本编辑者协会、文艺春秋社的决议,狂言“谨奉行圣旨,贯彻圣战本义,誓忠诚于皇军,以铁石的意志完善言论国防体制”。

此时文艺上这股狂热的国粹主义、复古的民族主义，与政治上的反动的超国家主义、军国主义完全一体化。

第四节
转向与抵抗文学

“转向”这个词，是日本思想史和文学史上具有其特定内涵的词。事发于1933年6月日共领导人佐野学、锅山贞亲被捕后,在狱中发表了《告共同被告同志书》,声称放弃共产主义信仰，转向尊崇天皇及由他所代表的文化价值。这一背叛共产主义的“转向声明”，在当时日本的共产主义运动和进步的民主主义运动中，引起了无比的愤怒和在思想上产生了极大的混乱。他们的背叛，加上法西斯主义当局残酷的镇压，被以违反“治安维持法”的莫须有罪名而投入牢狱的日共党员和同情者更带来强烈的冲击和动摇。当时法西斯当局规定“转向”的条件，只要求承认加入非法组织、停止参加政治活动，但还

可以作为无产阶级作家进行文学活动。一个月内他们中的30%的人"转向";至1935年末"转向"出狱者达90%。在狱中少数坚守自己的信念和行为的、坚定地保持节气者，比如小林多喜二被杀害，宫本显治、藏原惟人、西泽隆二、宫本百合子等少数革命者被长期囚禁，有些人直到法西斯垮台才获得自由。这时期，一般社会民主主义者、自由主义者乃至宗教人士在国家权力的残酷压迫下，强制改变对西方的合理主义的新思想或新宗教的信仰，结果有的转向坂依佛教。"转向"的概念随之普遍化和抽象化，"转向"这个词就成为流行语。这是广义上的"转向"。

但是,随着法西斯统治的强化,当局规定"转向"的条件更加苛刻，从最初的要求承认加入非法组织、停止参加政治活动,到后来要求所谓"承诏必谨,积极护持天皇制"。"转向"内容恶化，条件与内容交替相乘，"转向"这个概念也发生了变化。有的人甚至转向国粹主义者，归顺天皇制。因此这个问题，在研究三十年代至四十年代上半叶日本思想史、文学史时是不可忽视的重要课题。

从现代文学史的角度来考察，"转向"这个概念定式在文学方面，是包含以上两种意义而言的。首先一批"转向作家"放弃了自己的信仰之后，产生严重的挫折感和受到良心的呵责，并以私小说的形式自白出来，于是30年代的日本文坛便出现"转向文学"。村山知的《白夜》(1934)开了先例，接着立野信之的《友情》、藤森成吉的《降雨的早晨》、洼川鹤次郎的《风云》、中野重治的《乡村的家》、片冈铁兵的《隔巷》、藤泽恒夫的《世纪病》、佐多稻子的《红》,德永直的《冬天的凄凉》、高见顺的《不应忘故旧》等。他们大多是充满苦涩地自白自己在政治思想上的弱点、"转向"后的深深的苦恼，以及违背良心在

共产主义信仰上败退的耻辱，带有一定的伦理性格。高见顺甚至为自己的转向行为愧疚而多次自杀未遂。岛木健作在另一篇转向文学《重建》（1937）中写了主人公杉野骏介转向后回到农村，通过体力劳动来获得一种充实感。作者在这里探求在转向后的极度彷徨中如何走向新的生活。这篇小说发表后，立即遭到法西斯当局的查禁。4 个月后，岛木健作写了《生活的探求》（1937），表明不憧憬非转向者，又再次肯定转向的态度。

在这批"转向文学"中,村山知义的《白夜》和藤森成吉的《降雨的早晨》具有代表性。前者描写主人公、转向者鹿野,与以坚强的共产主义战士藏原惟人为模特儿的木村思想坚定和人格相对照，自愧弗如，于是彷徨在自我呵责和挫折感的长长白夜之中。事实上,村山知义"转向声明"时就表示:要"继续进行革命的艺术运动，但不从事政治活动"①。后者描写一个画家转向后失落，带来良心上的痛苦。这类转向文学的共同特征，是反映转向者的动摇的思想和孤独的心理，或更有意识地批判自己的丑恶的一面，作为作家重新出发。

中野重治是个典型，他在狱中被关了约两年，于 1934 年"转向"出狱后拒绝协助军国主义，并探寻再转向积极的新生的道路,他说:"我背叛党,背叛对它信赖的人民,这一事实将来也是抹不掉的。因此，我或我们，只能将作为作家的新生之路，置于第一义的生活和创作上。假如我们将自己招来投降耻辱的社会的和个人的错综原因，充实在文学的综合中，通过文学作品推出自我的批判，来参与对日本革命运动传统的革命批判的话，那么这时候，我们的过去虽然过去，但就让消不

①引自平冈敏夫等编《日本文学史概说》(近代编),第 167 页,1989 年版。

去的痣浮现在脸颊上，在作为人和作家的第一义的道路上前进吧”(《关于文学家》，1935）。他在小说《告别和歌》(1935）中写一个年轻的短歌歌人唤醒了埋没在黑暗时代中的人性与青春，告别了和歌，“开始想要对抗凶暴的东西”。中野还发表了描写国铁工人的生活、劳动和斗争的《司炉》（1937）以及《空想家与电影剧本》等许多优秀的作品。

如果说，上述诸作家是消极转向者，其后并实现了“转向者的再转向”，那么积极转向的作家就是林房雄，他既是最早的转向者之一，也是最彻底地投靠法西斯国家政权者，他声言“给我开辟转向之路的是国体”，“是天皇的心意”（《勤皇的心》），积极支持绝对主义天皇制和军部的侵略政策和行为，而且战后他还发表《大东亚战争肯定论》（1964），顽固地坚持反动的立场，是积极转向作家的典型。还有到了战争末期，又出现一些原先消极的转向者，走向积极的转向，甚至支持侵略战争。

文坛出现“转向”当时，板垣直子发表了《文学的新动向》（1934）一文，严厉地批评了“转向”的风潮。强调今日的“转向派”的思想和人格的信念从一开始就是不彻底的。他们的全部行动，只不过是由根植于人格的一部分的信念来规范。因此后来自觉情况不利，就容易转变其主义和生活。她列举了这些人一旦转向后，比如片冈铁兵就孤寂地思考自己掉队的姿影；德永直最初左倾，人生观混乱，就超越理论等等。她就此写道：“无产阶级作家只要思想坚定，理应是不可能转向的。也许部分修正是可能的，然而要是转向了的话，他就会改变本能地执著的道路。这时候，无论从任何意义上都不可能想像从这样的第二义种类的生活者，会产生第一义的文学。”

板垣直子的文章一发表，就引起了文坛对文学上的“转

向”问题开展了讨论。杉山平助的《转向作家论》（1934）、大宅壮一的《转向赞美者及其痛骂者》（1934）,以及中野重治的《关于文学家》等，是具有代表性的文章。

杉山平助在《转向作家论》一文中根据转向作家群的各个的不同情况，分析了他们转向的路径不同，转向的性质也不同。所以批判无产阶级作家的“转向”问题，第一，要考虑他们在现今社会的情势下，对他们来说什么是第一义的生活；第二，要检讨他们到底适应不适应这种强求的生活。他并以村山知义、藤森成吉和林房雄两种“转向”的不同结果，来说明两种不同的性质，因此他不能苟同板垣的运作第一义的生活，必然产生第一义的艺术，否则就没有存在的价值的论点。杉山平助同时指出：“以转向者一度退却，就判断今后是永远的退却者,这是错误的”。

《转向赞美者及其痛骂者》一文的作者大宅壮一也说：转向”有种种类型和不同阶段，不能一言蔽之。他认为转向作家有如下的几种类型：一是“转向”的最完整型，是飞跃式的改宗，向相反的意识形态转化；二是抛弃过去的思想的同时，否定其他一切的思想，陷入完全不关心思想的状态；三是基本上保持过去的信条，“转向”是为了获得一时的自由；四是部分程度的转向，虽然没有放弃理想和信念，但已不像过去那样热情去实践；五是忍受不了狱中生活，“转向”了，但自己还弄不清是否“转向”，处于一种漠然地对意识形态的怠惰似的状态。大宅认为“转向作家”大部分是属于最后一种类型。

杉山平助、大宅壮一在不同程度上批评了一些评论家这样的态度：他们不将这个“转向”问题作为自己的问题来认真探讨，反而追随那些讴歌转向的人的尾巴。宫本百合子从日本的大文化背景分析当时出现这种“转向现象”的社会的、历

史的和个人的原因，并进行理性的批判，指出:

日本知识分子背负着特殊的历史重荷，这是无可争辩的事实。日本作为落后的资本主义国家，迅速从半封建直接发展到帝国主义的历史，对日本知识分子赋予敏捷的适应性的同时，劳动大众的日常生活停留在低水平的封建的压力之下，又给知识分子的精神带来了保持沉默的影响。（中略）因此，他们不堪忍受现实所背负这种革命的阶级性以前的、自己的软弱性，以及自己不加区别的妥协性，他们失败了。这也包括不服输的意味。(《越冬的蓓蕾》)

前面论及的中野重治的《关于文学家》一文强调的，作为转向作家的新生之路只有置于第一义的生活和创作上，通过文学作品推出自我的批判，来参与对日本革命运动传统的革命批判的论点，就是在这场论争中总结性地提出来的。

“转向现象”在30～40年代中叶，是日本思想领域和文学领域的一个特殊现象，“转向”的内因与外因错综复杂。从内因来说，当事者自己信仰的理论只停留在观念性上，未能将它化作自己的血与肉；更有甚者，其理论常常带有极左的观念论，含有机会主义的倾向，人生观混乱，具有很大的暧昧性，对自己的信念不够坚定。外因方面不容忽视的，就是法西斯当局除了加强镇压的硬的一手之外，又充分利用了日本国民性中的强烈的“共同体意识”——集团意识误诱的软的一手。因此对“转向现象”要放在历史的动态中进行综合的考察，对“转向者”不能一概而论，事实上他们最终也分别走向了相反的两极。

加藤周一就这一现象分析道：“中野（重治）有马克思主义，有超越日本共同体的境界的知性的工具。但是，马克思主

义使一代人的文学家的眼睛向政治社会现象睁开，而向政治社会睁开眼睛，也意味着‘转向’后的许多作家有可能成为战争和军国主义的积极支持者。过去，社会主义者的理论家们也曾为‘大东亚共荣圈’的理论化进行过活动。放弃了马克思主义的文学家，不是放弃了对社会的关心，他们当中有的人把他们的关心集中在与马克思主义正相反的另一个极端的‘意识形态’上，以特殊主义对普遍主义，以国家主义对国际主义，以非合理主义对合理主义”①.

在法西斯当局强化对批判战争者镇压的同时，无产阶级作家、进步的自由主义作家，坚持批判侵略战争，采取包括文学形式在内的种种的形式，反对日本军国主义。他们中最勇敢的批判者是小林多喜二，他不仅用笔写下了《1928 年 3 月 15 日》、《为党生活的人》、《地区的人们》等作品,从揭露日本帝国主义准备发动侵略战争到直接描写工农大众反对侵略战争，而且作家本人以实际行动投身反对侵略战争的运动中，最后英勇牺牲。

无产阶级文学家中的宫本显治、藏原惟人、西泽隆二、宫本百合子先后被捕投入狱中，在极困难的条件下，宫本显治与病重保外就医的百合子写了往来书简《十二年的书信》，展示了为保卫和平与文学而斗争的坚定信念。还有藏原的《艺术书简》、西泽的狱中诗《编笠》，在战后始得公开发表。深受读者欢迎。太平洋战争爆发后处在半拘禁的状态下的中野重治完成了《斋藤茂吉笔记》（1941），借助斋藤茂吉这个人物没有拒绝写歌颂战争的歌的事，来探索在背负着天皇制绝对主义重压的现实束缚下，对近代人性自觉地再评价，显示了在艺术

① 加 藤 周一(日本文学史序说》(下),中译本,第 409 页,开明出版社 1995 年版。

上对战争的独特的反抗。这时期宫本百合子的《越冬的蓓蕾》（1934），如题名所象征那样，表现了黑暗时代中坚持自己的良心与信念的人的精神美。宫本显治的《文艺评论》（1937）、洼川鹤次郎的《现代文学论》（1939）等，则以文学评论的表现形式，反映了他们追求历史的真实和不屈的文学抵抗精神。

作为“笔杆子部队”一员的石川达三赶赴侵华的战场后，目睹和经历了日本侵略军的南京大屠杀的惨状，凭作家的良心,以自己的笔写下了《活着的士兵》（1938）,客观地描写了日军的暴行和厌战的情绪，在一定程度上反映了反战的倾向。当局以“扰乱安宁的秩序”为名,判刑囚禁 4 个月,缓期 3 年执行。最后石川也顺应时势，写了《武汉作战》（1939）这样的战争报告文学。

这时期，诗坛出现了一批像金子光晴、小熊秀雄、小野十三郎、冈本润、壶井繁治等有代表性的抵抗诗人，他们在困难的条件下，以各自的反抗方式发表了抵抗诗。

金子光晴写了许多隐喻地讽刺战争的悲惨和天皇制绝对主义的愚昧的诗。他的《鲨鱼》就隐喻地表达了反战、反军国主义以及对抗天皇制权力的态度。有时他为了更明确表达他的反战思想,就引用外国名人的话,名诗的序言,比如在《寂寞的歌》引用尼采在《萨拉托斯特拉① 如是说》中的“国家是一切冷酷怪物中最冷酷的东西。它挂着冰冷的面孔行骗，欺骗从它的嘴里爬了出来：‘我们的国家就是民众’”。在《地狱之火》引用米南德的“和平即使在岩石缝里，也会让百姓幸福。战争即使在肥沃的土地上，也会让他们悲伤”等等，宣扬了他的反战思想。

①萨拉托斯特拉，希腊拜火教祖。

小熊秀雄在《小熊秀雄诗集》序中表示了要作为“人民的意志的发言人”，实实在在以诗来抵抗军国主义。他的《飞橇》还歌颂了中国军队的悲壮事迹。

参加《赤与黑》派诗运动、作为无政府主义诗的先驱者之一的小野十三郎，发表了反战诗集《在旧的世界之上》（1934）、《风景诗抄》（1943），通过具体的心象风景与象征的心象风景，反映了战争危机和社会颓败的氛围和人们对战争的怠倦：

树木的绿，
完全黝黑了。
蓝天像洞穴般昏沉沉。
富士忧郁地落在望远镜的镜头里。(《接近富士》)

小野偶尔还表达对这场不义之战必败的信念：“海昏暗而混浊／一看见海／我不由觉得必败了”(《风景诗抄》五)。同时在《诗论》中“否定短歌的抒情”,要奏出“奴隶的韵律”,显示了一种重要的艺术抵抗的态势。

在战时严酷的形势下，艺术的抵抗也是抵抗文学不可忽视的组成部分。比如上述遭查禁的德田秋声的《缩影》、谷崎润一郎的《细雪》,以及永井荷风的《濹东绮谭》、川端康成的《雪国》,特别是他的取材于“长野县赤化教员事件”的《牧歌》（1937 起连载），暗喻了对被逮捕者的理解与同情。阿部知二的《风雪》（1938）、广津和郎的《流逝的时代》（1941）、伊藤整的《得能五郎的生活和意见》（1941）,以文人的孤高精神,对时代的重压进行直接或间接的抵抗。幸田露伴仍然埋头于《芭蕉七部集》的注释（1920～1947）。里见弴的《风中火焰》（1942）仍然保持艺术的独自性。田宫虎彦、十返肇等八名青年作家

组成“艺术派”，执著于作品的艺术性，写了《八个作品》（1941），但被当局禁止发行，全体就保持沉默。这从另一个角度说明艺术的抵抗的意义。上述情况说明，艺术的抵抗明显地向私小说、历史小说和风俗小说三个方向发展。

与作家、诗人进行艺术的抵抗的同时，平野谦、本多秋五、岩上顺一、花田清辉、杉浦明平、荒正人、佐佐木基一、小田切秀雄等一批青年评论家，以孤独的自我意识，通过文学的批判进行社会的批判。加藤周一、中村真一郎、福永武彦等，也通过艺术的抵抗反对现实的重压。小田切秀雄评论说：“全体艺术的抵抗派作家，在自我主义的孤独的抵抗中，总算多少保住美与人性，并在这种运作中，产生其作品，转变为与无产阶级文学时代完全不同的文学的战线结构”①。

随着战争局势的发展，发表作品已经不可能。野上弥生子等许多无产阶级同路人作家完全绝笔，保持沉默的抵抗。战争初期志贺直哉虽然写过一篇祝捷文《新加坡沦陷》，其后也与宇野浩二、室生犀星、井伏鳟二等一起，一直对战争和军国主义保持绝对的沉默的抵抗。但也有的虽是抵抗文学的作家、诗人却转而屈从于时势，写了一些支持战争的作品。

从整体来说，在封建军国主义的绝对统治下，日本民众未能有组织地进行反战运动，日本文学界的抵抗缺乏社会的基础，也未能像纳粹德国统治下的法国文学界那样进行浩大的抵抗文学运动，而且日本的抵抗文学没有达到组织化和深化，主要是作家个人孤立地以艺术的抵抗、沉默的抵抗的形式展开，抵抗的力量是非常微弱的。

①小田切秀雄《文学史》(《日本现代史大系》),第359页,东洋经济新报社1968年版。

第九章　战后文学重建与战后派

战后民主化与战后文学——传统的文学重登文坛——《近代文学》与战后派的兴起——围绕"文学主体性论"的论争——野间宏、加藤周一和战后文学家们——第三代新人的位置

第一节
战后民主化与战后文学

第二次世界大战，世界反法西斯国家和人民获得了伟大的胜利。日本对中国和亚洲的侵略遭到了彻底的失败，于1945年8月15日接受波茨坦宣言，无条件投降。美军以同盟国军名义占领日本，开始了日本现代史的转折。

美占领军在日本强制性地推进日本非军事化和民主化，实行五大改革，即废除专制政治、实行经济制度民主化、解放妇女、鼓励组织工会和教育自由化。尤其以废除绝对主义天皇制作为其民主化和现代化的中心任务。

具体地说，美军当局自上而下采取一系列政治、经济的改革，比如在政治上否定绝对主义天皇制，废除华族制度，实行

国家与神道分离，开放资产阶级民主；在经济上解散旧财阀，并实行农地改革，消灭封建地主制；在社会上否定封建家长制，同时解散超国家主义团体，恢复工会和政党的活动自由；在思想上，批判绝对主义天皇制，将神化了的天皇“人格化”，重新确立日本近代的自我。战后日本思想界、文学界也是以批判绝对主义天皇制为出发点，引进西方各种现代思想，形成一股强大的人文主义思潮，促进近代自我的再觉醒、解放思想和变革观念，从而猛烈地冲击着传统的思想体系和价值体系。这一切对于完成资产阶级民主和日本现代化是具有重大的意义的。

但是，封建的、军国主义复仇主义的势力不甘退出历史舞台，妄图重新组织力量对抗民主改革，将这种改革缩小在最小范围内。首先围绕修改宪法突现出来的是，他们企图“维护国体”和维持天皇制。最后在强大的舆论压力下，美军当局实行一种妥协政策，经过议会通过的新宪法，一方面明确规定主权在民，改变了天皇主权的国体，规定日本放弃战争，不拥有军备和保障国民的基本人权。另一方面又规定保持不具权力的天皇制以及重建垄断资本的可能性。与此同时，在思想界、文学界不断掀起肯定日本侵略战争合法化的思潮，从思想界的上山春平的《大东亚战争思想史的意义》到文学界的林房雄的《大东亚战争肯定论》，都是企图为日本军国主义侵略中国和亚洲的罪恶行径翻案，重新复活日本军国主义。

从总体来说，战后美占领军在日本推行民主改革，促进了日本民主化和现代化的进程，但它又是在美式民主主义和保持象征性天皇制的二元政治体制的大格局下进行的，是极其不彻底的，但凡改革对工农和人民大众有利的，它都采取消极的态度，甚至是百般阻挠的。在群众运动日益高涨、1948 年

美苏对立的“冷战”局面出现以后的日本和世界形势变化中，美占领军的民主改革迅速后退，对日本的非军事化、民主化的方针也开始发生了变化。 1950 年朝鲜战争爆发，美国支持保守势力和垄断资本重建，对群众性的民主和平运动采取镇压的态度。

可以说，战后日本存在着光明与黑暗、进步与反动、和平与战争、民主主义和封建主义两条道路的斗争，也存在着向民主与自由方向发展的可能性。战后日本这种政治经济结构和社会精神结构的变化，推进日本战后历史前进的步伐，规定了战后日本民主化、现代化的发展方向。日本社会主体的改革，也必然促进反映主体的文学发生变革。

关于战后文学的概念，根据本多秋五解释：“战后文学是在太平洋战争之后产生的文学，是指这个时候开始出现的、具有新的特征的文学。从时间来说，是太平洋战争之后出现的文学。从性质来说，是指具有新的特征的文学。因此从广义来解释的话，荒正人在岩波讲座的《文学》上关于战后文学所写的,是作为‘第二次世界大战后的文学’来捕捉的,这样捕捉是最确切的。”

关于战后文学的下限问题，日本文学史界议论纷纭，尚未有一致的定论。有的文学史家认为第二批战后派仍属于战后文学；有的认为战后文学应包括第三批新人在内；也有的论者广而言之，还将第三批新人之后登上文坛的石原慎太郎等称作第四批、将大江健三郎、开高健等称作第五批、将小田实、高桥和巳、真继伸彦等称作第六批的新人，将他们都放在战后文学的延长线上。具体地说，大多数史家认为战后文学的时代大体上至 1955 年或稍早就终结;也有的说,以 1950 年爆发朝鲜战争为界，战后文学作为一个文学运动早就完成，可以说，

是指战后派文学来说的吧。

因此战后文学，是从广泛意义来说的。战后文学与战后出现的“战后派文学”是两个不同的概念。

8.15停战以后，经过4个月的胎动期，当年年底宫本百合子终于率先发出战后文学再出发的第一声。从1946年1月起，战后日本文学突破战时设置的长期文化锁国的樊篱，迈出了再出发的第一步。继承战前无产阶级文学运动传统的文学家和战争期间保持沉默的传统派作家，或被禁止执笔的不顺应“国策文学”的作家，首先活跃起来。同时，传统的“私小说”、短歌、俳句一时遭到冷落，被指责为具有封建的性格，视为“第二艺术”，相反对西方文化、文学表现出强烈的关心，广泛地翻译西方的文学理论，引进西方的各种文学思潮。与此相应，许多战时无法继续生存而被迫停刊的杂志，比如《文艺》、《文学》、《新潮》、《文艺春秋》、《三田文学》、《四季》、《文学评论》、《文化评论》等相继复刊，老作家适时复出，向来的传统文学比如私小说、心境小说、风俗小说等重新面世。新创刊物《新生》、《人间》、《展望》、《群像》、《世代》等，更是如雨后春笋。其中《近代文学》和《新日本文学》分别代表着新生一代的战后文学，以及以战前“纳普”派为主的民主主义文学，占据着战后文坛的中心位置，成为战后日本文学的出发点。这多种文学力量的结合，直接影响着战后日本文学的进程和变革，恢复了日本文学的生机，促成战后文学史的展开。

战后文学与此前的文学相比较，一个明显不同的特征体现在对天皇制、民主主义、和平的态度，以及对性的表现上。其中以《近代文学》和《新日本文学》为中心的战后文学，以反战为重要内容的战争题材文学应运而生。日本的战争文学，不是一般概念上的战争文学，它不仅限于军事题材，还包括描

写战争给人们心灵上留下的创伤、战争的残酷和蒙受原子弹的灾难等广泛的内容，具有浓厚的反战色彩。

反战文学的重要内容之一，是反映战争造成人的心理创伤。战后大多数作家，包括老作家和战后派作家都是从自己在战争期间的生活体验、感受和认识出发，来反映战争破坏人们的正常生活和泯灭人们的理性，以及给人们心灵上造成的创伤。他们开始多从心理学和生理学的角度来反映战争年代人们身心遭受摧残的苦难经历及其真情实感，着重刻画人物的内心世界，表现人在生死的抉择时刻的复杂心理活动，来衬托战争环境，以达到暴露战争的血腥性的目的。

反战文学思潮这一特点的形成，既有作家的人生观问题，也有特定的历史环境和作家的具体处境等因素。比如战争期间，日本法西斯国家机器对日本文学界的镇压是史无前例的，作家或是"转向",或是充当"笔杆子部队",几乎无例外地卷进战争的旋涡，所以战争结束后，他们大多数人为自己曾协助过侵略战争，或者未能阻止这场战争而愧疚和自责，认识到战争留下了创伤的阴影，深感自我遭到过分忽视和无情蹂躏，人性没有在自我内部得到确立。从心底里对战争感到憎恨，但又一味沉溺在痛苦的呻吟和悲叹之中，而没有把这些同社会发展联系起来思考，或者说是孤独地忍受着战争的创伤和重压，没有能力来思考更多更深的问题。正如无产阶级理论家藏原惟人指出的：这是作家"通过处于生死边缘的特殊体验来进行内在的探讨，形成他们特有的精神面貌。就是说，他们不是从广阔的社会视野出发，而是根据个人内在的意识活动来把握客观存在的事物。"(《战后日本文学》)

从这里出发，反战文学的进一步发展，就是追究战争的责任问题和战争的根源问题，这也是反战文学另一个重要的内

容。战后国家权力为逃避战争责任，煽动“一亿人总忏悔”运动，小田切秀雄反对这样做，指出：“这种谁都有责任的提法，会使一部分人应负的重大而直接的责任就此蒙混过关。”①《文学时标》同仁荒正人、小田切秀雄等就此问题举行了座谈会，讨论文学工作者的战争责任问题。新日本文学会也对文学上的战争责任问题做了严正的追究。但是，追究战争责任问题，必然触及天皇制，这是无法避免的。当时的普遍思想是，一方面要追究天皇制的战争责任，一方面要同每一个人头脑中的“天皇制”作斗争。荒正人的话比较典型，他说：“我认为战争的政治责任在天皇”，但他又说：“文学工作者如果在文学上去追究天皇的战争责任，就能与根植于‘天皇制’的自身内部的半封建感觉、感情、意欲这些东西作斗争，然后才能否定天皇制……”②

中野重治批评这种观点的“根本错误在于：追究战争责任问题，主要作为良心问题、伦理问题被抽象化和观念化了”③。他对战争与绝对主义天皇制的关系问题作了积极的探索，深化了作家对战争性质和战争根源的认识。反战文学提高到一个新的水平，反战文学思潮并成为战后文学的主潮。

反战文学自始至终是同肯定侵略战争的文学思潮相对立和斗争而发展起来的。“转向”作家林房雄在1963年9月开始连载《大东亚战争肯定论》一文，公开鼓吹“‘大东亚战争’是解放亚洲的战争”，“看起来是侵略，实际上是解放(亚洲)”。可以说，这不仅是一种反动的文学思潮，而且也是一定时期内

① 引自《战后日本文学史·年表》，第45页，讲谈社1978年。
②同上，第48页。
③同上，第49页。

所形成的一种反动的社会思潮，是当时政治斗争的集中反映。在这种反动思潮的影响下出现的一种所谓“战争文学”，不仅怀念旧帝国，而且对日本发动的侵略战争作了实质性的肯定。

70 年代末，江藤淳公开提出“日本有条件投降论”，就是上述反动的社会、文学思潮在新的历史条件下，以新的形式表现出来的。他认为：“无条件投降的只是日本军队，而不是日本国”“日本国是在各种条件下维持主权的”,所以“不应该以和平宪法中的和平、民主条款的基本准则作为其政治、社会体制”。在文学上，他认为日本已成为经济大国，文学上也要具有“大国国民意识”和“明治时代的国家精神”,要恢复文学上的“民族的东西”。他认为战后文学不过是在以为日本是无条件投降这种“充满谬误的无稽之谈”的基础上写出来的。正如大江健三郎指出的：“江藤氏为了歪曲战后史的脉络，使用了解释语句为杠杆的战术，而他的战略在于拥护‘尊皇攘夷’的国家主义”。也就是说，这一思潮，否定以和平宪法立国的新国体，否定战后民主主义的信念和价值，否定整个战后文学。

战后文学的存在，推动现代日本文学史进入最重大的变革期，这是无法否定的。战后文学是按照它的历史轨迹运行，这也是毋庸置疑的。

第二节 传统的文学重登文坛

战后的民主化和众多文艺刊物的纷纷复刊、创刊，为传统文学的老大家重登文坛创造了精神条件和物质条件。战争期间一些进行消极抵抗或保持沉默的传统文学的老大家处在创作力最旺盛的阶段，他们长期受到军国政治的严酷的统治，被

迫多年封笔，自己内心压抑着一种强烈的创作欲。战后自己一旦获得了解放，这种长期受抑制的创作欲求，就犹如火山喷发般地涌现出来。比如一直搁笔的新浪漫主义作家永井荷风和前白桦派作家志贺直哉率先分别发表了作品《舞女》（1946.1）、《灰色的月亮》（1946.1），震惊了文坛。

在发表小说《舞女》之前，永井荷风于战争结束当年 1945 年 12 月就在《新生》创刊号上发表了《美国的回忆》和出版了日记《罹难日记》,此后连续发表了中短篇小说《勋章》（1946）、《浮沉》（1946）等，显示了这位大家的旺盛的创作热情。同样是新浪漫主义作家的谷崎润一郎，在战争期间发表的长篇小说《细雪》只连载了两回，就被禁止发表，作家于战后 1946 年重新执笔,继续连载,终于在 1948 年完成了三卷本。战后谷崎别无他顾，前后又花 3 年多时光继续倾注在这部他创作生涯中最长的一篇小说上，这种创作态度是令人瞩目的。

最值得注目的，是前白桦派作家的重新活跃。志贺直哉除了上述的《灰色的月亮》以外，还有《被腐蚀了的友情》（1947）里见弴的《弃老》（1946）、《漂亮的丑闻》（1947）；长与善郎的《野性的诱惑》（1947）等。由于曾协助战争而一度被清洗的武者小路实笃,经过多年的自省,写了《真理先生》（1949）等。这些前白桦派的作家仍以人道主义作为基础，与战后的民主主义理念是一致的，给人一种白桦时代所没有的新鲜的感觉。其中志贺直哉的短篇《灰色的月亮》最具代表性，作者用凝练的笔触，，精确地描写了车厢里一个少年工人的饥寒交迫的形象，以反映日本战败后粮食匮乏，老百姓忍饥挨饿的战后严峻的现实。

此外,正宗白鸟的《战争受害者的悲哀》（1946）、野上弥生子的《砂糖》（1946）、丰岛与志雄的《波多野邸》（1946）、宇野浩

二的《龙胆草》（1946）、川端康成的《续雪国》（1947）、广津和郎的《疯狂的季节》（1948）、井伏鳟二的《今日停诊》（1949）等，都是这些老大家复出后的第一批作品，也是战后文学复兴后的开篇之作。

作为传统文学的私小说、心境小说的中坚作家，比如上林晓、尾崎一雄、檀一雄等也纷纷重新登场，他们一如既往地脱离热火朝天的战后的现实生活，闭锁在自己及自己周边的小天地，来咀嚼自己生活中的种种体验。代表作有：上林晓的《在圣约翰医院》（1946）、平林泰子的《这样的女人》（1946）、尾崎一雄的《虫子的二三事》（1948）、檀一雄的《律子之爱》、《律子之死》（1950）等都是战后的私小说的代表作。这些私小说大都通过自己的病痛，或妻子的病、爱与死，体味人在战后生活中的种种危机和面对生命意识的严重挑战，充溢着一种日本式的情绪和东方式的虚无主义。

尾崎一雄及其《虫子的二三事》更具典型意义。作者在小说里描写主人公“我”卧病在床，根据自己的细心观察蜘蛛并联想到跳蚤、蜜蜂、苍蝇等种种小虫各自不同的习性，写出它们都为自己而努力的故事，从而反映了作者本人在病中思索着人对生与死的心境。其后他先后发表了《瘦了的公鸡》（1949）、《虫和树》（1965）、《蜜蜂掉落了》（1976）等都是他的《虫子的二三事》的延长，通过它们来抒发自己对生死问题的看法。这不仅是尾崎一雄的私小说的一个特色，而且在日本战后私小说的领域占有独特的地位。

伊藤整在《小说的方法》（1948）一文中，对战后的私小说表明自己的态度。他主要根据法国作家的“私小说之外，没有小说。真正的小说，就是从小说虚构的故事的错觉中产生的幻影”的论点，强调“所谓小说，就是试图通过作者熟识的经

常思考的人的生活现象，来捕捉人的感动的实体的语言艺术。”同时他在议论私小说的《调和与放弃》（1948）等文章中出现了“破灭者”、“放弃现世”、“调和者”、“把握现世”的表现方法,并在《小说的认识》（1950）等文章中强调统一两者的艺术认识论，完成小说认识方法的类型化。

如果说，伊藤整对私小说的认识方法表示强烈关心的话，那么平野谦则摄取伊藤整的类型化，在史的把握上实现定式化倾注了力量。他在《私小说的二律背反》（1951）一文中认为，私小说和心境小说的共同的基本特征是：“希祈从生的危机意识中拯救出来”。他并将私小说的“破灭型”和“调和型”两类解释为：将直率地自白实际生活的事件的作品称为广义的私小说，并进一步表现这种危机的作品称为狭义的私小说，属于“破灭型”；将叙述克服这种危机而达到更高的精神安定的过程的心境小说,属于“调和型”。因此他的结论是：“如果将私小说作为破灭的文学，那么心境小说就是拯救的文学。(中略)也就是说,私小说是破灭者、放弃现世者的文学,心境小说就是调和者、把握现世者的文学。”他认为尾崎一雄的私小说群,就是“调和型”的典型。

私小说不管是“破灭型”还是“调和型”,都是以自白孤独的自我为主眼，缺乏把握社会中的自我和洗练的世态风俗。战前小林秀雄就这个问题,在《私小说论》一文中已经提出“社会化了的我”的问题；战时在当局言论统制下，纯文学受到极大的压制,横光利一在《纯粹小说论》一文中,提倡“小说俗化论”,试图否定作为日本纯文学的私小说，“将纯文学变为通俗小说”。战后中村光夫针对私小说的上述诸种弱点，写了《风俗小说论——批判近代写实主义》（1950），作者在这里提到的写实主义，实指自然主义。他通过对近代自然主义的发生、展

开、变质和崩溃过程的论述，分析了自然主义日本化了的私小说的技术虽然圆熟，但它误解欧洲科学实证主义，而混淆了事实与真实，完全丧失了驱使文学想像力，只描写自我的生活实感，缺乏社会性，究其主要原因，不是作家力量的不足，或周围社会“条件”所产生，而是由于作家根据其文学理论，相信将文学达到“内面的自然”是“第一义”，并视之为私小说的成立之道。因此要构建一个新的文学的创造实验场，就要复兴私小说业已丧失的近代小说的两大要素——小说的虚构性和小说的社会性。

与此同时，中村光夫在文中还分析了战后私小说向通俗小说倾斜的倾向，指出：当时的小说支配形式——风俗小说是从战时小说通俗化运动中产生的，它“背负着我国小说的第二次现代化运动的挫折。可以说，它至今仍然决定风俗小说的根本性格”。也就是说，战后流行的风俗小说，是“在战时的阴郁的逼迫下受胎，作为战后混乱中的私生子成长起来的”；“从某种意义上说，风俗小说是从‘现代日本文学’的‘扭曲’中产生的必然结果”。

战后重返文坛的一批风俗小说家写了一些流行的风俗小说，有代表性者如田村泰次郎的《肉体的恶魔》（1946）和《肉体之门》（1947）、石坂洋次郎的《石中先生品行记》（1947）、舟桥圣一的《雪夫人画卷》（1948）、丹羽文雄的《让人讨厌的年龄》（1949）、林芙美子的《晚菊》（1949）等。他们的作品大多缺乏思想性、社会性，只描写战后混乱和颓废的世态人情与风俗的表面现象，甚至以卑俗的肉体与放荡的性风俗来迎合某些读者的趣味。中村光夫的上述批评，正是针对这些风俗小说的。

从战后总的文学情势来说，传统文学老大家的作品，是填

补了战时的文学空白的力作，显示了他们的近代文学传统的功力、真实性和较高的艺术性，对于那些对文学如饥似渴的读者来说，不愧是精美的飨宴。可是，传统的近代文学的一个很大的弱点，就是不贴近社会生活，而战后的这批老大家仍然未能革新这一传统。尤其是私小说和风俗小说并没有随着战后文学革新而有所变化。相反地在既成文坛中，还有一批与上述传统文学作家具有鲜明对立意识的作家群，比如太宰治、石川淳、织田作之助、坂口安吾等，试图以反传统的文学理念和方法，来反映战后的虚无、颓废和绝望的心象风景。当时文坛将他们称作“新戏作派”或“无赖派”。这一派的发展历史将另章论述。

青野季吉、小林秀雄、中村光夫、河上彻太郎、渡边一夫、桑原武夫等一批中坚文学评论家、文艺学学者，以丰富的学识和中正的良知，进行战后独自的启蒙批评活动。他们引进西方的知性和现代人文精神，批判日本社会文化和文学的封建性、落后性和贫弱性，为确立现代的社会文化和文学而努力。

战后的新时代，呼唤一种新文学。战后派的诞生，已成为历史的必然。

第三节
《近代文学》与战后派的兴起

战后派文学的诞生，是以平野谦、本多秋五、荒正人、埴谷雄高、山室静、佐佐木基一、小田切秀雄等七名评论家于1946年1月创刊《近代文学》杂志为发端。创刊号提前于1945年12月30日新日本文学会成立大会同一天发售，在大会会场内销售一空。而且《近代文学》的同仁一度全体参加了新日本

文学会，同时数度扩大同仁，并将发现的战后一代的作家送上文坛。他们中有作家野间宏、梅崎春生、中村真一郎、椎名麟三、埴谷雄高、大冈升平、武田泰淳、堀田善卫、安部公房，以及评论家花田清辉、福田恒存、加藤周一、寺田透等。

《近代文学》的宗旨是经由全体同仁讨论确定的。据本多秋五的编辑日记记录，其基本方针强调：（一）艺术至上主义、精神贵族主义；（二）历史展望主义；（三）尊重人本主义；（四）确保脱离党派政治的自由；（五）去掉意识形态的色彩，追求文学的真实；(六)排除文学的功利主义；（七）不为时事现象所束缚，以百年为目标（八）肩负三十开外一代人的使命①。

概括地说，《近代文学》以"确立近代的自我"的文学批评为先行，尊重人和自由，摆脱包括封建主义在内的意识形态的束缚，追求文学的真实性，反对文学的功利主义，提倡艺术至上主义，迈开了战后派文学的第一步。当时伊藤整认为《近代文学》杂志是充满"批判精神"的，他在随笔《新人的事》（1946）一文写道：

这份杂志的基调所表现的一切，都充溢着力量。特别是对于战后失去了自信的我来说，感到彷徨和恐惧。正如这份杂志所指出那样，在自我内部存在一切的丑恶和懦弱，我为此感到不寒而栗，于是我完全明白这份杂志充溢着怒涛般的批判精神。依一管之见，现代文学的批判精神，由于他们诸位的出现，首先得以从长期的萎缩不振中解放出来而健康地存在。

正是基于此，《近代文学》同仁中的评论家们通过评论活

①引自佐藤春夫《战后文学三十年》，第 34 页，光和堂 1976 年版。

动，向战后文学界提出了许多尖锐的新课题，并强调了他们曾陷入战争和法西斯“暗谷”的三十开外一代人的独自立场和任务。他们反对战后文学无批判地继承战前的文学——即一方面否定自然主义乃至私小说，一方面批判和修正战前无产阶级文学——调整通过战争暴露出来的社会与个人、政治与文学的畸形关系，批判近代日本社会文化和文学的封建性，以确立近代个人主义、民主主义革命和文学的自律性，同时提倡文学社会化。刊登在《近代文学》创刊号和第二号上的本多秋五的《艺术·历史·人》（1946）、荒正人的《第二青春》（1946）就艺术至上主义作出了自己的解释，反映了《近代文学》同仁在思想上和文学上的真正立场。

本多秋五在《艺术·历史·人》一文中强调战后“文学最重要的问题，首先必须自立”，“没有自我内部涌现的兴趣和喜悦，没有自我本身——个人内部喷发出的热情，艺术就会死亡”。荒正人在创刊号的“同仁札记”中也呼吁“要尊重艺术规律”，“让艺术至上主义正确再生!”同时,他在《第二青春》一文进一步强调：

如果通过我们的手，能够继承艺术至上主义的话，那么就有必要经常想到美、幸福、人道主义是一棵树上生长出来的三根枝干吧。优秀的、高超的艺术，自然地应该有这样的信念，即确信艺术是能够通往正确的政治的，进而政治是顺从艺术的。只有在这种确信之下，越是在政治的季节，文学就越要投身政治、从属政治。

从这段话来看，评论家在政治与艺术的关系问题上是充满矛盾的。他们的主张与一般艺术至上主义逃避政治现实、

为艺术而艺术不同，还没有完全将艺术绝对化。

以《近代文学》为中心主导战后文学的再出发，以及战后派的形成，通过上述文学评论家们的文学批评这一媒介才成为可能。这些战后一代的评论家以文学批评先行，同时战后一代作家在实践中跟上。野间宏率先在《黄蜂》杂志上发表了《阴暗的图画》（1946），受到文坛和读者的极大关注。接着先后问世了埴谷雄高的《死魂灵》（1946～1948）、梅崎春生的《樱岛》（1946）、中村真一郎的《死亡的阴影下》（1946）、椎名麟三的《深夜酒宴》（1947）、武田泰淳的《蝮蛇的后裔》（1947）等，这批作家和一系列作品在人的观念、文学的观念和文学的方法上都一反日本战前、战时的文学，在战后文学中最强烈地显示出战后的新的特点。

这样，战后派形成的可能变为现实。野间宏的《阴暗的图画》由真善美出版社出版单行本时，中村真一郎为了宣传用而起了个"Apres－Guerre·Creatrice"（法语，创造性的战后一代）的名字，这个词是专指法国在一战后出现的反对战前的风俗、道德、文化的新一代而言。中村借用过来，文坛便将这批二战后登上日本文坛的"创造性的战后一代"，称作战后派。但战后派不是真正意义上的一个文学流派，而是战后作为一种现象的文学运动。从1947年至1948年达到全盛期，从理论和创作两方面开展了蓬勃的文学运动。尤其是与新日本文学会主流派围绕主体性论争以后，《近代文学》派脱离了新日本文学会，此后就更明确地确定其作为战后文学的战后派的轴心的位置。

这便是"战后派"这个名称的由来。因此，"战后派"不是一个时间概念，即不是指战后所发表的一切作品，而是指战后派作家在对文学概念的更新、对主题关心的新倾向和对表现

形式的新追求上，与战前日本文学发生根本性质的变化，在战败的特定环境下产生了某种内容与形式的新变革。即战后派文学不是与战前文学简单的嫁接，而是在批判和否定战前文学的基础上，大胆创新，实现了思想内容和审美观念的重大变革。中村真一郎概括说“从整体来说,战后派文学具有‘革命的文学’和‘文学的革命’这种广阔的视野。”可以说,战后派有别于战前无产阶级文学所具有的“革命的文学”和艺术派文学所具有的“革命的文学”而拥有双重的性格。

战后派作家大都接受过马克思主义的洗礼或者有战争的孤独体验，他们在战时绝对主义天皇制的重压下，身心受到摧残，内心隐藏着一种不屈从于战争和权力的反抗力量。他们既是战争悲剧的目击者，也是战争的受害者，由此造成他们内心的孤独和灵魂的创伤，形成他们相同或近似的人生观和文学观。这就成为他们联结的纽带，也是战后派形成的基础。

战后派文学与战前、战时具有不同的新的特点是：

一、具有强烈的社会性。

战后派的主要作家在战前都以不同的方式参加过无产阶级文学运动，有些人在战争时期虽然转向，但他们没有积极协助也没有积极反抗侵略战争，只在内心埋藏着一种反抗意识，他们有战争的体验，包括在战争期间进行地下活动的体验、被迫上战场的体验、转向的体验，乃至被俘的体验，因而对人性、人道、自由、民主的价值有着深刻的理解，对战争与人有着冷静的观察，有着承受战争和战败的历史冲击的能力，也能够从正面接受战后这一巨大的转变。他们所关心的都是直接与战争有关的涉及到绝对主义天皇制、战争责任、战争与和平、民主主义等问题，特别是涉及到由于战争而暴露出来的社会与人，以及文学上的封建性问题，并对这些问题进行反思。他们

在文学范围内，以自身的战争体验，从多角度来探讨人在战争中的奇异行径，揭示人性的阴暗面，以及战争给人们留下的创伤。比如野间宏、加藤周一之积极批判专制主义天皇制，椎名麟三、梅崎春生之揭示战争泯灭人性，大冈升平之通过俘虏生活暴露战争罪恶，武田泰淳、堀田善卫之深入挖掘战争与国家、民族问题等等，说明他们认识到战争与战败这一历史和自己在这一历史中的责任，具有非常自觉的、强烈的社会意识，从而增强了他们对社会的关心，顺应了后日本历史发展的趋势。

二、具有强烈的自我意识。

战后派作家在精神上刻下了战争或在战争中转向的伤痕，体验到战败的精神崩溃和虚脱，但在理智上又有所制约和抵抗，并试图在自己的作品中突出战争压迫与自我反抗之间的矛盾，表达自我内心世界的不屈意志和抵抗。同时，在他们表现出来的总倾向中，有着强烈的自审意识，他们痛感过去整个日本之所以屈从于绝对主义，被卷入战争，是由于日本尚未确立近代的自我，因此他们要从战争失败的痛苦中否定过去的自我，重新确立近代的自我，比如在批判绝对主义天皇制和追究战争责任等问题上，就强调要与根植于自身内部的半封建性质的感觉、感情、意欲作斗争，来开拓完成现代人性的途径。他们试图从孤立的自我内部来发现新的观念世界。野间宏在《阴暗的图画》中借主人公深见进介的嘴说："在日本,还没有确立自我,必须不断追求自我的完成"，"除了构筑起探求自我完成的道路以外，别无其他生存的路"。埴谷雄高甚至认为"在文学上,确立近代的自我,比追究战争责任更为重要"。这种认识是以痛切的战争体验为基础而实现的。

野间宏以及其他战后派作家都固执于自我，通过固执于

“主体的真实”,在自我内部把握社会的真实,在主体性、内面性上深化自我意识和自我的战争体验。表面上看，这似乎超越了现实，实际上是在更深层次上把握现实，更深刻地理解战争和权力所剥夺的人和自我价值。然而，不能否认，在某些战后派作家中也存在这样一种倾向：将目光从战后的现实移开，把对现实的把握抽象化，一味封闭在自我的主观观念世界中。

三、具有新颖的表现方法。

战后派作家不仅从作品内容上进行改革，而且突破传统的反映论模式，注意审美价值取向的多元性，在表现方法上也作了大胆改革的尝试。尽管战后派作家各自的创作方法不尽相同，但在表现的主体性，将表现的对象转向人的内心世界这点上，则是相同的。具体表现在三种倾向上：一是以野间宏为代表，在创作上注意把握现象的深层本质及社会意义，在现实主义的基础上，博取西方现代主义的各种表现形式，强化作家创作中的主体意识。一是以椎名麟三、埴谷雄高为代表，重视从观念上探索社会和人的存在意义，追求自我选择，强调个人主观性，形而上学地理解人的心理意识与社会存在的关系，更多地具有存在主义的倾向。一是以梅崎春生、中村真一郎为代表，重视人的行动与心理的矛盾冲突，深入深层意识来探求心理动机，以深层心理学作为其艺术方法的核心。

这三种倾向普遍存在于战后派文学，但不是互相排斥，而是以近代自我为主轴互为补充，其共同而鲜明的艺术特征，体现在将文学表现的重点放在人的内部生活上，而不是外部行为上；不是通过人来表现社会事件，而是通过社会事件来表现人，表现人的命运和情感，特别表现人在自我完成中的内心世界和矛盾冲突，即由传统的表现方法的客观性、外向性而位移于主体性、内向性，突出人对现实的主观感受，追求主观心理

的真实，从中寻找自我在人的内部生活中的位置，从而开拓人的内在深层世界。但战后派并非完全无视社会功利的合理要求,只是试图通过“ 干预灵魂”来“ 干预生活”,通过“ 干预自我”来“ 干预社会”。

战后派在文学观念上的更新和在表现方法上的革新，之所以被日本社会广泛接受，是因为日本战败后结束了封建军国主义的统治，人们获得了民主与自由，面对新旧传统道德、伦理、价值观念的激烈对立和嬗变，产生一种希望与绝望的双重组合的心态，陷入疑惑之中，出现要求重新认识自我、寻求自我的觉醒，于是战后派就有了社会基础，一时流行起来，成为战后文学的主潮。

战后派不是一个文学实体，没有统一的文学纲领，更多是由于在对战后社会和生活上有着许多相似点而结合起来，又因为存在相异，围绕战后以“ 主体性论” 为中心的诸多问题而展开了论争。战后派作为文学运动的结束，一般没有明确的时间界定，大多数日本文学史家以 1950 年为界，即以朝鲜战争爆发后，日本作为美军的后勤基地，当局加强对民主力量的镇压为界。整体来说，战后文学在后期对社会的关心不如战后初期那么强烈，加上风俗小说、纪实小说的冲击，由此出现了战后的“ 第三代新人”,随之,战后派文学的发展势头就逐渐减弱了。

第四节
围绕“ 文学主体性论”的论争

《近代文学》一部分同仁在批判战争期间暴露出来的社会、个人内部和文学上的封建性的基础上，提出了“ 确立近代

的自我”,进而提出了“文学主体的自立”,日本文坛从1946～1948年便围绕作家的主体性和文学的自律性、政治与文学,展开了一场论争,日本文学史上称之为主体性论争。这是战后文学的最大问题。

问题的发端是:《近代文学》创刊伊始,它的评论家们反驳战前和战时左右两种政治主义的偏向,提出了确立近代的自我和尊重艺术规律的诉求。荒正人在《第二青春》、《民众是谁?》(1946)等文章中说:“自己就是自己,这是走向民众之路”“民众就是我,不存在我之外的民众”,并认为离开利己主义就不能解释清楚人的本质。简单地说,他们的中心论点是要“确立近代的自我”,将艺术至上主义作为确立作家的主体性和文学的自立性的方向,主调是批判文学的政治主义倾向。

但是平野谦却发表了《一点反论》(1946)一文,指责左翼戏剧家杉本良吉在女演员冈田嘉子掩护下逃至苏联的“越境事件”,是“为了目的而不择手段的政治”,进而指责“马克思主义文学运动是没有自由的,必然产生‘偏向和谬误’”。小林多喜二正是“孕育这种‘偏向和谬误’运动的最忠实的信徒”。他批评小林多喜二的《为党生活的人》中的主人公为了达到革命目的而不惜牺牲另一个女子笠原的幸福,并将《为党生活的人》同火野苇平的《麦子与士兵》相提并论,说他们两人都是“时代的牺牲品”,于是,他提出反对“蔑视人”,要“建立人的尊严和个人权威”,强调“在近代个人主义的立场上不断地向个人难以把握的政治提出反论,这不正是给予现代文学家的惟一自由吗?”他在《基准的确立》、《政治与文学》等一系列文章中,就这些论点作了进一步补充和发展,以战前的无产阶级文学运动与战争期间的法西斯文艺管制作为“政治与文学”问题的典型事例,说明政治与文学的尖锐对立,两者注定要保持一

定距离，不能统一。他主张对利己主义的固执和对存在的关心，是触发战后文学的共有的主题。

这些问题的提出，引起了新日本文学会的中野重治、藏原惟人、宫本显治等人的反驳，特别针对荒正人、平野谦的批判，上纲到对"反革命"和"反动文学"的批判高度。这场主体性论争便引申出政治与文学、追究战争责任、追究转向责任、30开外一代人的使命等一系列问题。最后，新日本文学会将主体性论争发展成为一场批判现代主义的政治运动。

在这场论争中，《近代文学》评论家也产生了微妙的分歧。小田切秀雄在《关于小林多喜二》(1946)一文中不同意荒正人、平野谦轻率地肯定政治与文学的本质是对立的观点，但也不同意新日本文学会同仁主张的"政治首位论"，因此他要退出《近代文学》。加藤周一承认主体性的原则是正确的，同时否定荒正人、平野谦的关于利己主义的论点。

《近代文学》同仁提出主体论，是根据他们在战争期间经受了日本主义对个性和理性的压制，日本文学屈从反动政治的体验，以及根据战前无产阶级文学运动的政治主义偏向的体验，从反思的角度来呼吁主体意识的觉醒和创作主体的解放，目的是要冲破长期以来作家、文学受到外在力量（主要是政治力量）的束缚，要尽情释放内在能量（主要是受外在力量压抑的作家自身的欲望、情感、意志和创造力）。荒正人在《民众在哪里》一文就指出："不根绝压抑我们的反动势力、军国主义、法西斯主义，就不能解放自我。"加藤周一、中村真一郎、福永武彦的《1946年的文学考察》一文主张把主体论作为一种对政治权力的批判力的自主性，作为一种自我本身的建设力的自主性来理解的。《近代文学》派的这一主张，形成战后派文学的思想主流。

在战后，近代的自我尚未完全确立、创作主体尚未形成的情况下提出主体性的回归，实质上是要实现从冲破外在的桎梏深化为主体内在桎梏的自我突破。主体论不仅反对绝对主义天皇制的封建性，而且批判存在于自我内部的封建性、民众中的封建性，可以说这是反对将文学归结为某种政治理念，是一种积极的态度。它在某种程度上推动了战后资产阶级民主主义运动、思想解放运动和个性解放运动。在文学上，则是对军国主义、封建主义扼杀创作主体的批判，对战前无产阶级文学政治主义偏向的批判。正如本多秋五指出的：“他们是以对政治的敏锐关心为前提，一方面不断地同文学上的政治主义倾向作斗争，一方面又同反政治主义作斗争。除了新日本文学会以外，他们比其他所有文学集团的文学家对政治抱有更强烈的关心。”① 小田切秀雄也认为“政治与文学”中的政治是具有人性的，不能轻率地肯定这两者的对立，而应树立起两者前所未有的崭新的合理关系。② 可以看出，他们多数人并不是全然反对政治与文学的联系，而是认为过分强调政治观念，而忽视人性，忽视人的主体价值，就会使文学从属于政治斗争和阶级斗争，就会用人的服从性来取代人的自我选择，用阶级性来取代人的主体性，应该说这是对战前、战时日本文学（包括无产阶级文学的偏向）的正当的、合理的抗拒。

但是,《近代文学》在批判了文学的政治主义倾向,批判了机械地理解文学应为政治服务的观点后，却对政治与文学的关系作出了机械二元论的解释。他们“排斥（文学）直接涂抹政治色彩”之后,即鼓吹 为了变革人的‘内在革命’的文学”,

① 《物语战后文学史》,第 54 页,新潮社 1979 年。

②引自《战后日本文学史·年表》,第 42—43 页,讲谈社 1978 年。

过分强调人与文学的主体性，而无视人与文学的阶级性，忽视作家履行历史使命和社会责任也是作家自我实现的一种方式和作家主体性实现的一种方式。其实，作家的自我实现，超越自我达到无我，最终也是要与大众和社会相通，而不是为了达到利己的目的，如果将政治与文学机械地分割开来，将文学的社会性与主体性机械地对立起来，就会产生另一种偏差。事实也正是如此。

就以小林多喜二及其《为党生活的人》来说，作家有一种强烈的使命意识，他所塑造的“为党生活的人”，是自觉地将自己的利益服从于阶级的利益，将个性与阶级性融合为一的。应该说，这也是作家自我的实现，充分展示了作家的精神世界，这是作家最核心的主体意识，放射出集体主义、人道主义的光辉，不能认为这是利己主义，更不能得出利己主义=人道主义的结论。当然，小林多喜二在处理笠原这个人物的命运上，只强调了她服从性的一面（尽管并不是那么自觉的），而忽视了自我选择的一面，不免有被动之嫌，作者显然是按照“服从阶级斗争需要”的观念而刻意塑造的，不能不说是受到政治主义偏向的影响。

更为严重的是，平野谦对于战前、战时蹂躏主体性的现实，缺乏客观的、冷静的分析，他对主体性的反思，不是建立在束缚人的主体意识的内在桎梏的全面破除上，即不是将批判的重点放在封建军国主义的政治压迫上，放在完全从属于法西斯政治的具有深刻遵从性的“遵命文学”——“报国文学”上，而是放在战前日本无产阶级革命运动及其领导的无产阶级文学运动上，并就此而全面否定无产阶级文学，甚至混淆正义与非正义、进步与反动的政治的本质区别，将《为党生活的人》与鼓吹侵略战争的《麦子与士兵》等同，一律指责为“政治

从来就是轻蔑人性的”，后来发展到将为了反对侵略战争而被杀害的小林多喜二的血，说成“与特攻队的血一样，都是白流的”。在这个问题上，《近代文学》其他同仁，也是与平野谦存在原则分歧的。

另一个论争问题就是文学家的战争责任问题。战争问题，在日本法西斯当局对革命的、民主的、自由主义的力量的残酷镇压下，相当多的作家，包括无产阶级作家或追随、或盲从、或被迫发表过这样那样的错误言论和作品，甚至充当过“随军记者”，以及在无产阶级文学运动中出现过“转向”的风潮。美军当局追究战争罪犯的时候，分两批提出了高村光次郎、林房雄、火野韦平等12个文学家的名单，作为主要战争责任者而准备加以追究（其中对石川达三、丹羽文雄、岩田丰雄三人有异议，最终将他们三人的名字从名单上删除，最后实际上提出了9人的名单）。在这种背景下，“近代文学派”的同仁在“文学家的职责”座谈会上首先提出追究文学家的战争责任问题。荒正人、小田切秀雄以及佐佐木基一联名在《文学时标》的发刊词上提出“要追究、弹劾冒渎文学的战争责任者，直到最后一个人，与读者一起把他们在文学上的生命彻底埋葬，这是为了在文学领域里确立民主主义的第一步。如果不是这样，一切文学的重建，都是沙滩上的楼阁吧”①。《文学时标》改刊后，还开辟了“文学检察”栏，陆续公布了40多人的战争责任者的名单加以追究，连为无产阶级文学理论做出过重大贡献的青野季吉也在被点名之列，而且点名还有继续扩大的趋势。有的论者不顾日本的国情，照搬法国抵抗运动的理论，指责在战争期间继续保持沉默者也是“战争的同谋犯”。更有

①《文学时标》（复刻版），第1页，不二出版社1986年。

甚者，平野谦进一步提出：“战争责任问题，与马克思主义的转向问题密切不可分割”，所以“在文学上追究战争责任问题，应以转向问题作为起轴”[①]。从而转到追究战争期间脱离无产阶级文学运动的作家的“转向问题”，以及基于对他们的不信赖而提出30开外一代人的使命问题，进而全面批判和否定所谓产生这些问题的无产阶级文学运动。

新日本文学会的发起人藏原惟人、中野重治等人也认为惟有“不协助军国主义战争并加以抵抗的文学家才有资格当发起人”，但他们不同意“近代文学”派中一些人的做法。中野重治针对由于他们的做法出现了“理应被追究的文学家在横行霸道，而许多本应通过自我批评再鼓起勇气的文学家却意志沮丧”的状况，及时地指出：“追究战争责任乃至与反动势力斗争的一个焦点，如果不去和与之有关的反动文学斗争，就势必会失去平衡”，“这种追究文学家的战争责任的做法是错误的。”[②]从这里可以看出，新日本文学会与近代文学派在这个问题上也是存在严重的分歧的。

日本文学家提出“追究战争责任问题”，无疑是由于对军国主义发动侵略战争的义愤，追究一小撮战争责任者岂止是理所当然的，而且对于批判军国主义的罪行也是做出重大贡献的。但如果不顾战争期间的具体历史条件，以及不顾战后不少作家已做出深刻的自我批评或深表愧疚的现实，以大民主的方式，不断点名批判，就会扩大打击面，不利于团结广大文学家，以打击极少数真正应负战争责任的人。正如本多秋五在《物语战后文学史》中总结这段历史时指出的：对文学家

① 《日本近代文学大词典》第4卷，第464页，讲谈社1978年。

② 《批评的人性》。《新日本文学》1947年6月号。

来说，不容许对文学家的战争责任视而不见。但是一到了追究战争责任的阶段，首先追究的主体本身的资格就成为问题。然而一旦严格进行审查其主体的资格，完全没有战争责任的文学家就只是例外的存在了，就容易造成这样的结果：陷入泥沙俱下的状态，明显的负有最重要责任的文学家就无人过问而放在一边。事实上最终也造成了这样的结果。①

这次论争,持续了 3 年之久,时间之长、程度之烈、范围之广，在战后日本文学史上是没有先例的，其意义是深远的。战后派的存在主义的发展，恐怕不能说与这场论争完全无关。

第五节 野间宏、加藤周一和战后文学家们

野间宏、埴谷雄高、椎名麟三、中村真一郎、加藤周一、福永武彦、梅崎春生、武田泰淳等，作为战后派作家、评论家登上文坛，以他们有别于战前、战时文学的鲜明的文学性格和批评风格而引起文坛的广泛注目，史称第一批战后派作家。

野间宏(1916～1991）生于神户市一个技师家庭，自幼在家庭的影响下笃信佛教。但 11 岁上，父亲亡故，对佛教信仰产生了动摇，慨叹“父亲的神秘的宗教和死，将我闭锁在狭小的家中”。上第三高等学校后，在象征派诗人竹内胜太郎的指导下，野间开始广泛接触西方的思想和文学艺术，爱读瓦莱里、巴尔扎克、福楼拜、布鲁斯特、纪德、陀思妥耶夫斯基等的西方作家的作品和西田几多郎、田边元移植过来的西方传统哲学，对于他走上文学的道路起了决定性的作用。他的人生

①《物语战后文学史》,第 64—65 页,新潮社 1954 年。

经历,包括经历了 1935～1938 年在京都大学攻读法国文学期间参加了马克思经典读书会、反战活动，以及其后被迫入伍驱赴侵略菲律宾的战场，还曾作为思想犯关押在大阪陆军监狱等等的人生体验，又成为他取之不尽的文学素材的源泉，这些对于他的文学创作的独特艺术风格的形成都产生了重大的影响。

野间是以中篇小说处女作《阴暗的图画》（1946）初展他的才华，作为战后派文学的第一声，而确立作者在战后派文学的核心地位。小说以“七七事变”后日本国内强化战争体制为背景，描写了主人公深见进介面对京都大学的左翼学生运动遭到镇压，对社会的这一严酷的现实十分憎恶，但他又未能与人民阵线的同学们一起坚持参加抵抗运动，引起了同学们对自己的不满，自己陷入了无法排遣的不安、孤独和痛苦之中，他抚摩着曾给自己留下深深印象的勃鲁盖尔的画面所飘溢出来的阴暗的苦恼、呻吟和慨叹，自己的性欲与战争和社会的黑暗压迫下的痛苦叠合起来，试图以此拯救自己的魂灵，最后再一次“回到以宇宙的全力支撑着我的脊梁的那个位置”。作者以批判的笔触，通过描写勃鲁盖尔的“阴暗的图画”所表现的人们对专制主义统治下的痛苦的形象，揭示了知识分子在军事法西斯的黑暗统治下的迷惘、苦闷、楚痛和苦苦地“探求自我的完成”，隐喻地表露了从自我丧失到自我完成的挣扎，暴露了背后压迫着自我的沉重的社会桎梏。同时以明快平易的文体，迈出了日本语新的表现的重要一步。

作家以现实主义作为文学创作的起点，但又没有停留在单一的创作方法上，而是抱着对日本近代文学传统革新的满腔热情，兼容并蓄地不断探索着多种创作的艺术道路。继《阴暗的图画》之后,他又完成了《脸上的红月亮》（1947）、《崩溃的

感觉》(1948)。前者讲述从南洋战后复员归来的、内心受到战争创伤的士兵北山，与战争寡妇仑子邂逅，拨动了他的恋心。当他看见仑子的脸上的痛苦神情，勾起了对战争往事的回忆。尤其是当北山眼帘里映现出仑子脸上的斑点幻成一轮又红又大的圆月亮，便联想起在战场的红月亮下，自己为保存生命对疲惫倒在泥泞路上的战友见死不救的情景，又回到现实中连对仑子的痛苦也爱莫能助，就难以摆脱战争压在自己身上的重负，无法在与仑子的爱情生活里迈出新的一步。后者描写主人公及川隆一想用手榴弹自杀，一死了之，好将自己从战争的痛苦中永远摆脱出来，但人未归天，却失去了两只手指，成为难以愈合的战争伤痕的象征。战后一出现自己曾存在过这两个指头的感觉，又触发他眼前浮现出战时看守的学生兵荒井上吊自尽的尸体，和由于看守尸体不能与女友发生性行为，产生的死的感觉与性欲相互混杂的现象，总之难以拂去由这尸体所唤起的战争的痛苦，周围的外部世界和自身的内部世界都像失去了原形，于是内心涌起一片崩溃的感觉。这两部作品都描绘了战争给人们的精神和肉体留下的伤痕，以及探讨战争对人性的泯灭，这成为野间宏初期创作的主要倾向。

如果说，《阴暗的图画》是寻找政治与文学结合新方向的可能性的话,那么《脸上的红月亮》、《崩溃的感觉》就是将这种可能性变为现实的起点。经过战后多年的创作实践，作家认识到“文艺与政治和社会是不可分割的，与人民的生活和斗争是不可分割的，这是颠扑不破的真理”[①]。因此，他就写战争文学问题强调:

①叶渭渠.唐月梅《野间宏,我们崇敬的人》,《文艺报》1991年3月23日第6版。

为了把战争真正作为战争来加以把握，就必须站在消灭战争（战争对帝国主义来说是必然的）的立场上，站在能够明确地批判战争的立场上。（中略）如果还未站在这个立场上来,是无法写战争文学的。(《关于战争小说》)

在这种新的认识指导下，他的创作思想比起战后初期来，有了新的飞跃。于是他提倡要从生理、心理、社会三个方面来综合地把握人与社会，探索日本发动侵略战争的性质的根源。这不仅为野间宏建立文学的多维的架构和综合小说的方法，而且为战后文学开辟了广阔的道路。

具体体现这一创作思想的是《真空地带》(1952)。作家通过木谷上等兵被扣上抱有“反军思想”判刑两年，刑满从陆军监狱回到所在的连队，用他的眼睛，观察兵营里的种种世相：军官的争权夺利、士兵的自私利己,等级的森严,官兵之间、新老兵之间的关系的冷酷、残忍与仇恨等等非人生活的事实，揭示了这座侵略战争机器犹如“真空地带”，空气被强大的力量抽走了，人性也被强大的力量抽走了。于是作者通过抱有良知的知识分子出身的一等兵曾田的嘴，说出这样一句点题的话：“兵营是用栅栏围起来的一块四方形的空间，是用强大的力量制造出来的抽象的社会。人在其中，人性被抽走，就成为士兵”。于是曾田试图通过木谷事件，引证这句话的客观真实性，并进一步找到摧毁这个“真空地带”的可能性。正如作家在谈到创作这部小说的目的时所说的：“我是想通过木谷来思考战争期间的日本和国民”(《完成〈真空地带〉之后》)。也就是说，作家要揭示的，是比兵营更大的、战争期间整个日本社会的“真空地带”。

野间带着明显的反对帝国主义战争的目的意识写就的这

部《真空地带》,从更广阔的视野,认真思考和深刻分析了这场战争的帝国主义本质，以及总体地把握国家与民族、战争与和平、家庭与个人诸问题。它的发表，标志着野间宏已经建立了一个崭新的战争文学观，并完全确立了政治与文学结合的新方向。这部堪称日本战后文学经典之作的问世，将日本现代文学推向一个新的艺术高峰。野间宏被誉为“是牵引战后文学派的重型坦克的存在”①。

早在京大毕业之后，野间开始与水平社运动的领导人建立了密切的关系，就部落民问题进行深入的社会调查，对被社会歧视的部落民运动的意义进一步加深理解，并经过长达23年的酝酿与写作，以此为题材完成了5卷本的长篇巨著《青年之环》（1947～1971）。小说以1939年日帝发动全面侵华战争后的大阪为舞台，以两个身份不同的主人公——从事部落福利工作的青年矢花正行和电力资本家的儿子大道出泉，在恶劣的环境下,从事反战运动。在运动落潮后,大道“转向”,过着放荡的生活，矢花在工运领袖矢野的引导下，改变策略，转到支援部落民的解放斗争，并将这一斗争作为日本无产阶级反战运动和革命运动的一个有机组成部分向前推进。作家在部落民的斗争与阶级斗争结合的错综复杂和多变的环境中，在整个激荡的历史中,深刻地揭示了性、家族、宗教、部落民解放等日本社会重层结构的整体问题，同时成功地塑造了一个革命者的自觉的形象。

在野间宏的整个创作生涯中，不仅注意作品的思想性，而且十分重视艺术上的不断探求和创新，所以他既忠实于古典

①三好行雄等编《日本文学史辞典》(近现代篇),第376～377页,角川书店1987年版。

的客观的外界描写，坚持以现实主义为主体的创作方向，同时又注意挖掘内面的世界，有批判地博取象征主义、心理主义、意识流、存在主义等各种西方流派技法的所长，充实和发展传统的现实主义。作家总结说：

我的创作方法虽是采取现实主义与现代主义结合的方法,但并不是盲目吸收西方现代主义,而是经过筛选、消化,使之日本化。我们作家必须扎根于本国的土壤，从本民族传统现有的东西出发，来吸收外来的东西，这才是作家的出路。①

因此野间宏的作品都克服或超越日本现代文学的自然主义的倾向和日本无产阶级文学的政治优先，完成了现实主义与象征主义的完美结合，达到了社会性与艺术性的高度统一，在战后日本文学史上写下了光辉的一页。

与此同时，野间积极开展文学理论和文学批评的工作。他的《萨特论》（1958）一书就是有批判地吸收萨特的“想像力论”的专著，他在开卷说明重新认识萨特的小说论和想像力论是他的目标,强调“现代文学的中心问题,其一是文学家的自由问题；其二是支撑这种创造的想像力问题。最初在文学家的自由问题里，可以说是与小说的作品人物的自由问题相重叠的。但是，想像力问题与文学家的自由问题、作品人物的自由问题是有密切联系的。最后，谈论这文学家的自由问题和作品人物的自由问题，必须同时介入想像和想像力的问题”。他并以此作为媒介，由他原先的综合小说方法论，发展为作家本人的独自的“全体小说论”。

①叶渭渠、唐月梅《野间宏,我们崇敬的人》,《文艺报》1991 年 3 月 23 日第 6 版。

何谓小说的全体？野间说：“ 所谓全体，就是作品从始至终的全体,即它的形态,它的进行,它的展开,这就是这部作品世界的全体。各个人物和事物活动其中，存在其中，并被置于其中”。同时“（小说的）文体是通过作家的语言,构建出作品全体的现实世界与虚构世界这样两个世界的。因此文体由作品的全体来支撑，又根植于作品的全体。这样，文体就是全体的东西，文章通过这种文体才能具有个性，又拥有普遍性”。他的结论是：全体小说，就是通过想像力找出主题，导入虚构的世界，再统一认识力和表现力，这就产生一种艺术的力量、造形的力量。也就是说，作家将通过实践把握了的世界与通过想像力构建的虚构世界放在对称的位置上，以此作为出发点，不是平面而是立体式地创造出作品的全体。就是作家将自身夹在现实的全体和小说的全体这两个巨大世界之间，来创造出全体小说的。野间宏正是以这种“ 全体小说论”解决现实主义与现代主义结合的问题、文体明快平易化的问题。他的《青年之环》就是“全体小说论”的典型实践之作,被誉为“这一全体小说的金字塔”①。

野间宏还在理论上探索文学在经济发达国家的文明危机中所面临的新课题,并就此课题,与大江健三郎、高桥和巳、寺田透、猪野谦二等作家、学者进行了 4 年的研讨，最后他撰著了《新时代的文学》（1976）一书,从现代文明危机中的文学、文学的创造力、现代社会的重层性、文学的全体性等四个方面，来探讨解决新时代的文学创造的课题。他在书中引用《哥达纲领批判》、《资本论》中的阶级社会里人与人的关系、人与自

①日高六郎《写〈思考战后思想〉之后》,《何谓战后》,第 83 页,青弓社 1985 年版 。

然的关系的论点，阐明近代资本与文明给人与人、自然与人的循环运动带来了深刻的龟裂，人的概念遭到严重的扭曲与破坏，人类面临生存的危机，日本文学日渐失去文明批判的机能。因此日本文学要恢复作为文学的生命力，就必须多方面地反映这一危机，挖掘出作为社会、文化和人及它们的根基—— 自然＝生命活动之间的组合结构的复杂性和本质性，并在这个基础上明确创造新时代的文学的方向。

埴谷雄高以他的长篇小说《死魂灵》在《近代文学》创刊号上开始连载第一回，比野间宏的《阴暗的图画》早发表三个月，从这个意义上也可以说，这部作品是战后派的第一作。椎名麟三以象征战后派文学的《深夜的酒宴》而走上文坛。他们两人在战后为重新构建存在主义而作出了重大的贡献，这将另章专述。其他如梅崎春生的《樱岛》（1946）,以简洁的文体,描写战争后期樱岛特攻队基地的新通讯兵，目睹老兵个个都有欣然接受死的准备，自己却为接受必然的死而苦恼的故事，并在人物的心象风景中将对生与死的体验视觉化，反映了面对战争的死亡威胁下的痛苦与绝望。他在战后派中是个特异的存在。接着同样以战争的体验写了《日落》（1947）之后,就转向写采材于市井的日常生活，渐渐淡化战后文学的色彩，接近于第三批新人的文学性格。武田泰淳的《蝮蛇的后裔》（1947）描写了战败当时在上海的日本人内面潜在的种种非人性和非合理性的冲动，展现了战后派文学的风格。然而作为多元论者，他在其后的创作虽然仍保持某些战后派文学的特色，但更趋于取材的多样化。此外还有岛尾敏雄描写战败后一个特攻队员体验的《孤岛梦》（1947）、原民喜叙说广岛原子弹爆炸悲剧体验的《夏之花》（1947）等，也都是战后派文学圈内的代表作。

在战后派评论家中，加藤周一（1919）、中村真一郎(1918～1998）、福永武彦(1918～1979）发表了《1946年的文学考察》(1947)，这是由作为“创造性的战后一代”的他们三人在《世代》杂志上发表的文艺时评汇编而成的。他们三人都有较丰厚的西方文化的教养和颇深的西方文学的造诣，他们通过与西方的思想、文化和文学的比较研究，对战时的日本社会文化进行了激烈的批判，同时对日本文化和文学的传统与现代充满了理性的思考。他们在文中指出：战争期间，由于日本文学从属于法西斯权力，“从战争到战后，日本没有足以对抗外在现实的、完成内在力量充分成长的作品”，强调要进行民主主义力量的变革就必须既要反对顽固的狭隘的超国家主义、又要反对极端的破坏性的“革命精神”，这样才能在日本人中“培养理性和人性”。与此同时，他们以西欧的合理主义精神，批评近代日本文学的“远离普遍性和贫弱”，并把战后文学起步当初的重大课题——“革命的文学和文学的革命”中的“文学的革命”，作为奋斗的目标。他们抱着改革日本文学的极大的激情，发出了战后文学批评的第一声，对战后文坛带来了很大的刺激和造成很大的震动。

荒正人发表《经线的忍耐》(1947)一文，反对他们的论点。中村光夫则在《文学界》是年第3期的文艺时评上表示热烈支持他们的观点,认为“你们的存在本身,比你们的议论,对于认真思考和切实追求的人们，特别是对战后文学的现状抱有强烈不满而正在焦灼地寻求出路的年轻作家、批评家们（在当今文坛决不乏这种人),更具有一种清新的刺激”。

他们三人试图从小说和评论两个方面实现他们的上述文学理想。中村真一郎继《死亡的阴影下》之后所写的《锡安山的姑娘们》(1948)、《爱神与死神》(1950)、《魂灵之夜》(1952)、

福永武彦所写的《塔》（1948）、《风土》（1951）、《冥府》（1954），或试图将西欧的知性精神与日本传统的文学风土结合，以确立日本的现代文学的正当性；或以西方的现代意识，突破现代日本小说过分囿于日本特殊环境和特殊风俗中的日本人的特殊的民族生活，努力实现在和洋文学的交流中确立文学普遍性的理想。

加藤周一虽也写了反战小说《在一个晴朗的日子里》（1949）等，但他更多地在理论上对上述问题进行探索，发表了具有独创性的《日本文化的杂种性》（1950），文中写道：

> 明治以来，一兴起企图使日本全盘西方化风潮，便产生了主张尊重日本式的东西的反动。这两种倾向的交替，至今似乎依然没有停止，切断这种恶性循环的出路，恐怕只有一条，那就是完全放弃企图纯化日本文化的愿望，不管是全盘日本化还是全盘西方化。

也就是说，这一论点是反对完全"纯化日本文化"，它既承认"西方文化已经深入滋养日本的根"，同时又肯定使西方文化思想体系发生变化的"这种力量的主体是土著世界观"，即传统文化，从而揭示了和洋文化的冲突变化的基本结构特征，明确地提出近代日本文化是日本固有的与西方外来的这两个文化要素深深的交融，结为一体，并将它定义为"杂种文化"。此后还发表了《杂种日本文化的希望》等有关文论 12 篇，结集出版了评论集《杂种文化——日本小小的希望》（1956），进一步肯定"杂种文化"的积极意义。

这一"杂种文化论"成为加藤的文化观、文学观的核心和观察一切社会文化现象的坐标轴。加藤将西方文化作为参照

系数，首先肯定西方近代的科学精神和文化的现代意义；其次自觉认识日本传统文化及其创造的不可或缺，传统文化也是有着不可忽视的特殊意义的。但他又非常注意传统的两重性，即传统文化存在非现代的一面，比如非民主的体制和价值观，同时又存在与现代可适性的一面，比如风土、语言、艺术等。因而他强调传统文化应去除的是非民主的部分，而保留与现代适应的部分。这样,“日本的传统，对于日本来说是创造性的希望”，在走向现代化的过程中，“时代的变化越剧烈、广泛，创造优秀的艺术就越要在传统艺术的结构中完成”。从而，在传统与现代两者的碰撞中找到了调适和融合的位置。可以说,这是建立“杂种文化”的基础。

加藤的“杂种文化论”，在其后的文学业绩上不断延长与深化。典型的是运用这一理论指导日本文学史的研究。即研究日本文学史上的本土思想与外来思想的相互对立与调适、变质和融合，从而形成日本文学的民族特质，并且以这种科学理论作为基础，创造出一种文学史研究的理念和方法，构建起独自的文学史研究体系。《日本文学史序说》（1975～1980）就是这一研究的结晶，作者在史的结构框架内，以思想史为中轴，纵横于文学的社会性、世界观的背景和语言及其表述法几个互相联系又不尽相同的环节中，并有重点地切入作家和作品，进行多向性的、历史的动态分析，通过纷繁复杂的文学现象，来把握日本文学发展的根本规律。从宏观上准确地把握文学整体内涵的文学思想，对其深层的文化思想作出历史的解释。从微观方面对各种文学现象、代表性作家和作品，作出更符合客观实际的分析，在文学史研究上作出了不可磨灭的特殊贡献。

战后评论家，除了上述的加藤周一、中村真一郎、福永武

彦、本多秋五、伊藤整、平野谦、中村光夫之外,还有花田清辉、桑原武夫、中野好夫、中岛健藏等积极从理论上探索日本战后文学的走向，对战后文学评论方面发挥了某种导向力。用鹤见俊辅的话来说，他们起着“ 主题安装工”的作用①。其中花田清辉和桑原武夫在这方面扮演着不同的角色。

花田清辉的《复兴期的精神》（1946），通过剖析欧洲文艺复兴转型期的各个有代表性的人物的发展轨迹，从新的综合视点出发，试图在战后日本的文艺复兴期辩证地统一政治上的前卫和艺术上的前卫，建立一种以新的大众概念为基础的前卫艺术，对于战后艺术运动起到了很大的推动作用。

桑原武夫的《第二艺术论》（1946），以西欧现代艺术作为参照系，将传统的俳句“ 只有作为消闲的玩艺儿供老人业余愉悦，它才有存在的意义，将它与小说和近代剧并称为艺术，是语言的滥用。如果要加上艺术之名，那么就应叫做第二艺术加以区别”。“ 第二艺术论者”桑原，与战后许多评论家憧憬西欧现代艺术这一点上是相通的。在战后的文学反思中，批判了战争期间军国政治恶用了传统的同时，如何区别传统的优劣，来解决传统与现代这个课题，则是落在战后文学评论家的肩上。

通过上述战后派作家、评论家的创作活动，产生了在现代文学史上具有显著特色的战后文学，以 1950 年朝鲜战争爆发为界，迎来了重要的转折。大冈升平的《野火》（1951）、安部公房的《墙——S·卡尔玛比氏的犯罪》（1951）、堀田善卫的《广场的孤独》（1951）等的问世，继续以多样的形式发展了战后文学，史称他们为战后派第二批新人。

① 引自《战后日本文学史· 年表》,第 148 页,讲谈社 1979 年版。

战后派第二批新人的重要作家大冈升平（1909～1988）以自己在菲律宾战场被俘关押在莱特俘虏营前后的生活体验写了《俘虏记》（1948）而登上文坛。它描写了一个日本兵在俘虏营回忆被俘前与敌人对峙的瞬间，为什么没有向一个漫不经心地向自己走过来的美国兵开枪，以及求生存的种种复杂感情。作者说，他创作这部小说的意图，“是想借俘虏营的事实，来讽刺占领下的社会”(《俘虏记》定本后记),由于它的基调有别于战后派文学而未列入第一批战后派，直至《野火》（1951）发表之后，为战争文学写下新的一页，始作为第二批战后派作家而引起文坛的注目。这部中篇小说叙述了一个日本士兵因病掉队后的孤独与彷徨的心境，以及就日本士兵的野蛮凶残，甚至吃人肉的非人行径，提出了人性的伦理问题，对战争进行深刻的思考。与此同时，大冈动笔写战后风俗的小说，比如《武藏野夫人》（1950）、《花影》（1958～1961）等。此外还留下了长篇战争报告文学《莱特战记》（1967～1968）,试图通过记录二战期间莱特岛日美两军的攻防战，来再现那场战争的史实，以及解剖事实的细部，表露了反对战争的思想。

一般日本文学史家将战后登上文坛的三岛由纪夫也列入战后派第二批新人，事实上三岛采取了与战后派作家完全不同的方式来接受战败的事实，以及构建与战后派全然不同的文学理念、主题和方法。他将战后的现实抽象化，和把自己封闭在自我的主观观念世界中，一味咀嚼着他独自的战争与战后的体验，摸索和再构筑自己否定战后时代的精神结构和文学结构。三岛本人根本不承认自己是战后派，甚至认为他战后的一些作品“是作为对抗所谓‘战后派’而写的”(《三岛由纪夫全集》第32卷前言）。应该说，三岛由纪夫不属于战后派，而是战后文学的特异存在。

战后派在现代文学史上是最活跃的时期之一，其创作的旺盛的活力，“除了自然主义勃兴时期以外，恐怕是绝无仅有的”(松原新一《战后变革时期的文学》)。

第六节
第三代新人的位置

以 1950 年朝鲜战争为界，世界两极的对立加强，情势发生重大变化，美国改变了占领政策，通过“日美安全保障条约”将日本纳入其远东战略体制圈内。日本政治、社会进入反动期，日本经济由于朝鲜战争军需产业的急速增长而带来了景气。文坛的形势是：经过战后派第二批新人，战后派文学渐次解体，民主主义文学运动经历了分裂与再统一，竹内好等提倡“国民文学论”并引起了文坛的一场论争，风俗小说、纪实小说和私小说的再流行。继这种种文学并行而起的，是出现一批无论在文学思想还是在文学方法上都完全有异于战后派的新人，他们中有：安冈章太郎、吉行淳之介、小岛信夫、庄野润三、岛尾敏雄、三浦朱门、远藤周作、阿川弘之，以及曾野绫子、有吉佐和子、园地文子、幸田文、大原富枝、濑户内晴美等女作家群，还有吉本隆明、武井昭夫、奥野健男等评论家，展现了现代文学的新的特质和新的方向，

山本健吉在评论文章《第三代新人》（1953）第一次将他们称为“第三代新人”。其后青年评论家服部达、奥野健男就将它作为文坛用语固定下来。服部在《新一代的作家们》（1954）和《劣等生、小残废者、市民——从第三代的新人到第四代的新人》（1955）两篇文章中，将这批新作家的文学特征归纳为小市民的、日常的、现实的、私小说的、批评性减弱、不太关心政

治等六点，并指出他们是对“ 战后文学” 的反动。具有战时派一代的特质，是日本恢复景气下的产物。这一时代的评论家吉本隆明、奥野健男支持他们的方向，从理论上给予他们正当的评价。一般文学史就沿用“ 第三代新人” 的称谓。

这一时代活跃在这时期的文坛上，实现了与战后派作家们的时代交替。而且由他们全部囊括了 1953 年上半年到 1955 年上半年连续 3 年的芥川奖，比如安冈章太郎的《坏朋友》、吉行淳之介的《骤雨》、小岛信夫的《美童学堂》、庄野润三的《游泳池畔小景》、远藤周作的《白色的人》,更为这批新人出场造势,成为“ 第三代新人”的黄金时代。

第三代新人是在战争年代成长，大多当过学生兵， 20 多岁迎接了战后时期的一代，他们与战后派一代对历史和社会抱着强烈的责任感和批判精神完全相悖，与战后派一代通过前卫的思想和方法来创造新文学的态度也全然迥异，他们从心理上对社会抱有一种不信任感，对政治、思想漠不关心。他们的文学渐离社会现实，淡化了战后派文学的批判性，摒弃抽象性的思想和概念性的语言，忠实于自我感觉的真实性，固执于回归日常性，接近战后一度遭到批判的私小说的传统。因此他们不是叙说战前自己青少年时代的日常生活，比如性意识的觉醒、思想的彷徨等，就是描写他们眼前的日常生活现象，比如家庭的风波、生活的自卑等，以纤细的文体来展现他们这种种微妙的日常性的东西，并非常重视艺术性。这构成了第三代新人文学的共同特色。服部达为了明确表示他们与第一、二批战后派无联系,也将这批“ 第三代新人”,称为“ 审美的”艺术派。

吉行淳之介承认:自己“ 也感到与他们(战后派)有距离”,自己的作品是“ 想通过描写‘ 我’ 这个主人公的日常生活来突

出一个抽象的主题的”(《我的文学放荡》)。安冈章太郎更形象地说:他们要营造“小小角落里的另一个世界”,即“在自己的精神形成过程中，在自己的内部营造一个从自己的周围（即外部)所得不到的另一个世界,并蛰居其中”(《小小角落里的另一个世界》)。简言之,“第三代新人”试图将自己束缚在一个狭隘的艺术天地里。在文学上，他们继承了传统的私小说，又创新了私小说的传统。正如日本文学史上所评价的，“‘第三代新人’的工作，很明显与那种纯粹私小说不同，是一种异质的私小说。‘私’(即我)是作为‘虚构的私’,来舒活文学世界的脉络的。他们一方面借助私小说的要领，来试验事实的选择与抽象，一方面虚构从体验再构建出发的文学的世界。推进成为战后一种明显现象的私小说的变化，成功地扩大了私小说的版图。”①

安冈章太郎以《坏朋友》(1953)获得芥川奖,成为“第三代新人”的第一个作家。他幼时随当陆军兽医的父亲辗转各地，荒废学业，高考失败，受永井荷风、谷崎润一郎的唯美小说的感染，出入于浅草和玉井之地，带着不良的习气，度过了自己青春彷徨的日子。同时，战争年代他当学生兵，在莱特岛日军全军覆灭前夕，患肺病被遣返回国，幸免一死。战后他又患脊椎病，丧失了劳动力，靠政府补贴过日子。这些生活经历，对他的思想及其创作产生重大的影响。他的《坏朋友》和《阴郁的愉悦》(1953)就是分别以这两种生活方式为素材，以内潜的劣等意识为中轴，探寻自我的深层意识，流露出一种屈于这种小市民劣等的、落伍的浓重的屈辱感。这是“第三代新人”的

① 久松潜一等主编增补新版《日本文学史》(近代Ⅱ),第1061页,至文堂1981年版。

典型小说，为同代人开辟了一条与“战后派文学”迥异的创作道路。

安冈的代表作是长篇小说《海边的景色》（1959），描写主人公浜口信太郎随父到坐落在海边的一所精神病医院，看护病危的母亲，直至母亲故去的九个日日夜夜的故事，其间穿插了对往事的回忆，徐徐展开这个家庭的悲剧：母亲嫌恶父亲从军，终日梦想父亲复员归来，但盼望到的却是父亲惨败的归来，对家庭显得无能为力；自己又因当兵而落得一身伤残，全家一贫如洗。母亲由于经年与父亲不和，战后又不堪生活的重荷，心力交瘁，最终得了精神病。这些战后的日常生活，在作者哀怨的笔下客观地重现了出来。也可以说，这是作者对母亲的一首安魂曲。他此前发表的《逃遁》（1956），用诙谑的笔致写了自己作为士兵而落伍的故事，以卑视自己，讥讽自己，乃至虐待自己，实际上哀怨自己被庞大的战争机器——军队吞噬了，不自禁地惊叹：“到底从什么时候起我变成这个样子了”。这两部小说构成了作为一个人生落伍者的安冈文学的世界，不同程度地落下了作者本人及其日常性生活的影子，反映了作者对战争和军队生活的批评，以及作者在屈辱生活中的困惑与苦恼。

这个时期，安冈章太郎的作品大多是自白式的私小说。在发表了《海边的景色》之后，他留学美国和访问苏联，受到异质的西方文明的刺激，开始对现代文明的思考，写了《美国感情旅行》（1962）、《苏联感情旅行》（1964），并用他敏锐的批评眼光，对文学、艺术、电影、美术、社会风俗等展开实感性的批评活动，留下了自己的业绩。

吉行淳之介在战后开始练习写作，未获成功。他有意识地与战后派的强烈的社会观念性文学保持着距离，他的《骤

雨》（1954）就是描写一个无为的青年山村英夫喜好在花街柳巷游荡,但为保持"精神卫生学",他的心从未被那里的娼妇所牵动，惟认识那里的道子后，他与道子之间产生了近似爱的感情,而当道子坚持"贞操"时,他反而产生了忌妒的情绪,内心引起不安的躁动，反映了战争扭曲人的心灵和造成青春的虚无。作品获芥川奖后,吉行一举成名,始确立"第三代新人"作家的地位。

吉行从《原色的街》（1956）、《在火焰中》（1956）、《娼妇的房》（1958）、《鸟兽虫鱼》（1959）到《黑暗中的节日》（1961）、《砂上的植物群》（1963）等一系列作品，都是围绕性与爱的主题，写了精神与肉体、战争与性意识、恋爱的心理与生理、生的怠倦与性的变态、性的施虐与受虐等等以性作为路径，探索性的重层与人的存在的本质问题。在吉行"新的日常性"中，性便成为他的文学的重要角色，在其后的日本现代文学中扩大了性的领域。

小岛信夫在东京大学英文系就读，深受果戈里、卡夫卡、陀思妥耶夫斯基的影响。这期间，与加藤周一等创刊同仁杂志《崖》，开始发表习作。从世代来说，他与野间宏是同龄人，本应属于第一批战后派，但他战后回到故乡当教师，1948 年返回东京后才重新执笔，写了《手枪》（1953)和《美童学堂》（1954），分别获得芥川奖提名和芥川奖，与安冈章太郎、吉行淳之介等作为战后"第三代新人"作家登上文坛。《美童学堂》描写了战后一批高中英语教师，在参观美童学堂的过程中对美国人表现的不同态度，比如有人献媚，也有人对此反感，对献媚者进行辛辣的讽刺，还对那些在战时利用战争往上爬而战后却转向美国人献殷勤的人，那些在表面上追求美国的生活方式而实际上却是一副寒酸相的人等表示了诙谑的奚落，

以揭露美国占领下的日本的种种社会世相和日本人丑陋的一面，同时也反映了作家对战后的社会混乱和思想躁动的不安情绪。作家却竭力在抽象化了的现实的结构之内，象征性地捕捉现代人的日常生活的片断和精神的彷徨。接着发表的《岛》（1955），进一步发展了这种现实与抽象交融的文学风格。

他的代表作长篇小说《拥抱家族》（1965）也是以现代人日常的不安定的存在感作为主题的。故事讲述大学讲师三轮俊介由于妻子时子与美国兵发生关系，苦恼之余，准备以宽大的胸怀谅解不贞的妻子，重新建立新的家庭秩序。正当此时，时子患癌病猝死，俊介与女管家发生纠葛，儿子离家出走，面临家庭解体的危机，陷入了困惑的深渊，挣扎着从旧道德中解脱出来。小岛信夫从现代的视野出发，通过独特的象征手法，扩大了私小说的文学传统，显示了他与继承以自然主义为根底的传统私小说的其他第三代新人完全不同的文学性格。

庄野润三的代表作《游泳池畔小景》（1955）写的是一个公司职员被解雇后，为了不给妻子和两个孩子带来苦恼，常常带着一家人到游泳池畔玩乐。一家人看似欢快，十分幸福，但实际上面对家庭的危机，内心却有着极大的不安。《静物》（1960）也类似，写了家庭生活表面的幸福，内里却潜藏着本质的不安。可以说，庄野初期的作品，主要通过描写家庭危机，探索沧桑的人生。但他其后的作品一改此路数，比如《夕云》（1965）、《流动的海藻》（1967）、《绀野纺织厂》（1969）、《素画》（1970）等，大多以家庭的日常生活为题材，而且都是通过细微的观察，以缜密的文章，表现了和睦的家庭生活；有时也写了家庭的纠葛，乃至家庭面临解体，但最终都是回到平静与安定的日常状态。他的私小说，与一般私小说描写亲人、家庭的纠葛而导致破坏家庭的结局是全然不同的，最终是要坚决维持

家庭的平和的。

与其他“第三代新人”不同，远藤周作在《白色的人》（1954）获得芥川奖之前，是作为文艺批评家而活跃在文坛上的。远藤自幼随伴离异的母亲，接受天主教洗礼，就读庆应大学和留学法国时代，专攻法国天主教文学，对他的人生观和文学观的形成产生了很大的影响。他的文艺批评是以宗教与文艺的关系为中轴而展开比较研究日本本土文化与西方基督教文化，从中探讨日本精神、风土同以信仰天主、基督为中心的欧洲文化的差异，天主教、基督教文化如何在日本扎根的问题。代表性评论文章是《诸神与神》（1947）、《天主教作家的问题》（1947）等，显示了作者对西方文化的理解和收容的独特性。

远藤周作从文艺批评转向小说创作，同样继续在文学上提出在日本文化风土中如何在和洋两种文化相克中收容天主教文化和基督教文化，包括战争期间天皇制与基督教文化对立的困难命题。上述的《白色的人》,以及《黄色的人》（1955）、《海与毒药》（1957），《沉默》（1966）、《死海的周围》（1973）等，也是试图将这一命题作为问题意识而加以深化。他的代表作是长篇小说《海与毒药》，以战争期间发生的九州帝国大医学部用中美俘虏做活人解剖实验的事件为题材，刻画了有关医生、护士参加这一事件前后的心理，揭示了原罪的意识，同时从一个侧面反映了法西斯的非人性，在一定程度上表现了基督教的人道主义的精神。另一部长篇的代表作《沉默》则以江户时代的禁教历史为背景，写了一个外国传教士潜入日本，为拯救无辜的教徒而用脚践踏圣像的故事，以此探究人的弱点和基督的仁慈。他的其他许多作品都是以不同的故事，重复着同样的主题——原罪与救济的宗教意识。

三浦朱门参与第 15 次《新思潮》的创刊，与同仁曾野绫子结婚，是“第三代新人”的夫妻作家。三浦朱门习作之初，重视故事性。但发表《赛璐珞塔》（1960），以现代小市民日常生活为题材之后，与庄野润三、小岛信夫一起接受美国作家萨罗扬的影响，转向以描写家庭的日常性为主，这便诞生了他的家庭小说代表作《偕老同穴》（1963）、《庭园式盆景》（1967）。前者写夫妻的家庭生活中的精神与肉体的纠葛；后者以三代人同住一宅院为舞台，写了第三代的阿学和阿修两兄弟的家庭因阿修有外遇，其妻百合子与其兄也发生关系而面临解体的故事，被称为“第三代新人”的典型家庭小说之一。

曾野绫子自幼稚园到大学都是接受天主教的基本道德的教育，同时钟情儒学，从孔子的《论语》中获得智慧，东西方文化交叉的影响，渗润着她的文学的根。她开始从事文学创作以来，这种文化精神占据着她的文学的中心位置。曾野的代表作《远方的来客》（1954）和《无名碑》（1969）则分别写了战后在美军接收的饭店从业的日本少女和在东南亚从事筑路工程的日本员工的人生的艰辛。

这位女作家尊崇反对权势的背逆者，在她的小说《幸吉的座灯》（1987），集中地反映了她的这种性格。小说的主人公寺宫幸吉的父亲定吉驾驶御用专列，因遇一条狗挡路，他驾驶失灵，把列车倒退了两次，冒犯了御用专列“不得后退”的不成文规定，结果受到舆论和公众的强烈指责，寺宫一家不胜惶恐。定吉面对这可怕的现实，引咎自缢身亡，妻子也企图让全家自尽，以求得宽恕，于是先杀死自己的儿子幸吉，却被幸吉先动手杀死。最后幸吉在被执行死刑的黎明，点燃了座灯，把昏暗照得通亮。作家通过幸吉的背逆，对那些崇拜权势的愚昧者进行鞭挞。

此外，曾野绫子还写了《奇迹》（1973）、《压伤的芦苇》（1974）、《不在之室》（1975）等许多修女在修道院里、在集中营里的悲欢与爱憎的人生遭遇。她以纤细的文体、严密的结构、明快的抒情，构建自己的独特风格。

曾野绫子与同龄人有吉佐和子两人，同三浦朱门等一起参与创刊第 15 期《新思潮》，同时显示了她们两人的文学有异于“第三代新人”的风格和出众的才华，被誉为当代日本文坛的两大才女。加上仓桥由美子、山崎丰子等一批有才华的女作家的涌现,迎来了这一时期的“才女时代”。

有吉佐和子，出身于书香门第，幼时曾随双亲旅居印尼。父亲早逝，与母亲秋津相依，通过作为民权运动积极参与者的她的母亲，接受民主主义思想的熏陶。战后她目睹被美国半占领下的祖国，民族文化备受摧残，激起了强烈的民族感情。她的文学起步，就是从探讨振兴日本传统艺术开始的。有吉说过：“祖国的传统艺术，强烈地唤起了我对美的意识。也可以说，这是我从事写作的契机”①。她的成名作《地歌》（1956）,以及其后的《木偶净琉璃》（1958）、《黑衣》（1961）等作品，都是揭示日本传统文化艺术受到外来文化影响或封建残余束缚所面临的种种问题。她的另一部重要作品《出云阿国》（1967～1969）描写了歌舞伎创始人阿国的坎坷的艺术生涯，歌颂了主人公阿国的传统艺术的创造精神。

有吉的文学追求，并没有停留在这一点上。她把视线投向更广阔的天地，以敏锐的目光，捕捉着各种各样的社会问题，及时地反映在自己的文学作品中。从重大的社会题材，比

①唐月梅《忆佐和子》,《暖流》(中译本)代序,第 4 页,春风文艺出版社 1986 年版。

如反对核战争的《祈祷》《1959》、反对美国种族歧视的《不是由于肤色》（1963）、反对美军基地的《暖流》（1968），到一般的社会问题、家庭问题，比如描写老人问题的《恍惚的人》（1972）、揭露农业公害的《综合污染》（1975）、披露争夺遗产的《三个老太婆》（1963）。还有自传体小说《纪川》（1959），写了纪州名门世家四代人经历明治、大正、昭和三个年代的兴衰故事。在反映纪州的作品中，最引起轰动效应的是《华冈青洲之妻》（1966～1967），它写了纪州的外科医生华冈青洲为试验用麻药切除乳癌手术，引起其母和妻子相争给青洲做活体实验，以独占青洲的爱，反映这婆媳两个女人的争风吃醋的故事。

这些作品从不同视角、不同层次，或直接或间接地反映了反对压迫、追求民主，反对封建、争取个性解放的主题思想。在《不是由于肤色》中，作家通过白人雷顿夫人的口，说出"美国的种族歧视是阶级斗争"！在《纪川》中，批判了日本军国主义发动的侵略战争，指责"大东亚共荣圈"是"共贫圈"，"'一亿玉碎'的口号纯是歇斯底里的狂叫"！表现了这位女作家的现实主义创作所具有的战斗和批判的特色。有吉佐和子在文学上所取得的重大成就，在于她的创作自始至终都对现实主义的自觉和执著的探求，她的作品是包含着严肃的现实性的。

从上述"第三代新人"的文学活动，可以说，"他们是作为不断排除他人的思想、他人的语言，通过自己的思索、自己的语言来写小说的作家集团而稳立于文坛的"[①]。50年代下半叶，日本经济开始高速增长。以石原慎太郎、开高健、大江健三郎为代表的新一代的涌现，各自以自己不同于"第三代新人"的文学风格，相继获得登龙门的"芥川奖"而走上文坛。石

① 岩波讲座《日本文学史》（第14卷），第171页，岩波书店1997年版。

原慎太郎以破坏战后文学的秩序的姿态出现，开高健、大江健三郎则努力继承战后派的传统。这标志着现代日本文学又开始一次新旧世代的交替，“ 第三代新人”完成了自己的肩负的承前启后的使命，一个经济高速增长下的文学新时代到来了。

第十章 民主主义文学运动

《新日本文学》与民主主义文学——新日本文学派的作家们——新日本文学会分裂与《人民文学》创刊——围绕“国民文学论”的论争——民主主义文学运动的相位

第一节
《新日本文学》与民主主义文学

第二次世界大战结束以后，美国以同盟国的名义占领日本。他们制定的“对日本政策”(远东委员会)指出:对日本“必须完全解除武装，实行非军事化。必须肃清军国主义权力和军国主义的影响，强行压制一切体现军国主义和侵略精神的制度”；鼓励国民对尊重个人自由和基本人权的要求，特别是宗教、集会、结社、言论及出版自由的强烈要求;鼓励日本国民组织民主主义且带有议会性质的机构”。根据这一对日基本政策，美占领军当局在日本实行了一系列民主改革，制定以和平、民主为主体的新宪法,对于废除日本政治、经济、社会的封建遗制、促使日本非军事化，以及奠定资产阶级民主主义体制都起到了积极的作用。但是，美国对日本实施的民主改革，不

从日本人民大众的民主主义立场出发，而是站在美国垄断资本的立场上，从美国战后的全球战略出发，在不影响其基本利益的前提下进行的，这是极其不彻底的。但是，初时进步的民主力量，包括许多作家、评论家对美国的民主主义政策没有充分的认识，未能准确地把握战后美国推行的民主主义这一基本性格，只看到其积极面，而忽视其消极面以及暂时掩蔽的反动的一面，仿佛依靠美国推行的民主主义，就可以实现人民民主主义革命。当时日共主要领导人野坂参三认定美占领军为“解放军”以及提出“和平革命论”,就是这一政治思潮具有代表性的表现。

当和平民主力量不断壮大，革命的工农群众日益高涨，阶级力量的对比开始发生变化，以1948年为转机形成美苏对立的格局以后，美国在日本推行的民主主义改革的本质性的一面就充分暴露出来，它很快就改变对日政策，同日本统治阶级右翼势力勾结，采取了诸多限制民主主义发展的措施，乃至制造了震惊日本国内外的“松川事件”等一系列事件，镇压和平与民主力量。特别是以朝鲜战争爆发为契机，美占领当局更大地限制日本民族的主权和人民的自由，加速变日本为美国反共的军事基地，迫使日本处于从属美国的地位。日本面临直接沦为美国殖民地的危险。

在战后日本历史的这一转折时刻，1950年1月共产国际及时地发表《关于日本的形势》的文章，批判以野坂参三为代表的“和平革命论”及其政治思潮。日共内部围绕共产国际的批判，产生严重的对立意见。以野坂参三、德田球一为代表的主流派发表了题为《对〈关于日本的形势〉的感想》的文章,只承认野坂立论的不足和缺点，以已在实践中克服为由而予以拒绝批评,史称“感想派”;以宫本显治、志贺义雄为代表的一

派则主张全面接受共产国际的批评，史称“国际派”。当时作为民主主义运动主体的日共濒于分裂的状态，同年 6 月在美日反动当局的镇压下，转入地下。这种情况不能不直接影响到整个战后的民主主义运动。

战后日本民主主义文学运动，就是在这种复杂的政治社会背景下产生和发展的，也是战后民主主义运动的历史发展的必然。1945 年 8 月 15 日日本无条件投降,二三天后,藏原惟人拖着长期受牢狱和软禁之苦的病体，立即联络壶井繁治、宫本百合子等，推动日本新文化和新文学的重建。

同年 10 月 29 日，一直坚持不懈地反对侵略战争和专制主义的宫本百合子首先就 15 年战争时期的文学进行了回顾与批判，指出旧日本文学已经完全崩溃的事实，但这并不表明在日本的文学精神本身的丧失。然而令人心痛的是，文学家还没有十分自觉到将日本文学这种惨淡的事实作为自身的问题。在新的历史前夜发生的大破产，是付出高昂的悲剧的代价的。日本文学要重新出发，必须认清文学精神的本质。于是她强调:

新的文学创造的源泉，决不存在于投机取巧的本领中。我们只有在彻底弄清在世界文化水平线上表现出来的旧日本文化的后进性及其深刻的原因中，以及在以这种努力作为基础而不断前进的勇气中，才能期待到新日本文学的端绪（《新日本文学的端绪》)。

继百合子发表了战后文学的第一声《新日本文学的端绪》之后，藏原惟人也于同年 11 月 10 日发表了《向新文学进发》一文，简单地论述了明治维新以后至日本战败的日本文学，由

于天皇制国家权力的压迫，被剥夺了描写真实的状况；同时主张“恢复文学自身的艺术性”，强调“作家要与民众生活在一起,战斗在一起,了解民众的苦与乐”;“艺术的形象和样式尽可能多种多样”;“要充分发挥各个作家的个性”等。这篇论文发表后5天,由宫本百合子、中野重治、藏原惟人、德永直、秋田雨雀、江口涣、壶井繁治、藤森成吉、洼川鹤次郎等9人作为发起人,志贺直哉、野上弥生子、广津和郎等3人作为赞助人，其后正宗白鸟、丰岛与志雄、室生犀星、宇野浩二、上司小剑、谷崎精二等老作家也加入赞助人的行列。他们于同年12月30日成立了新日本文学会,并创办《新日本文学》杂志。

平林泰子在成立大会上曾提出以抵抗军国主义的文学家为中心重建旧无产阶级作家同盟的问题，未被采纳，她便拒绝入会。中野重治则发出呼吁：新日本文学会要将创作态度严肃的作家团结在自己的周围的同时，也让被迫沉默的作家们尽快写作，被迫与利诱入伍、正在进行反省而自虐性地迟迟不敢重返文坛的作家们重新拿起笔杆子（《致疏散的文学家》），强调了新日本文学会及其民主主义文学运动的广泛性。

为了适应战后的时代变化，新日本文学会规定：“新日本文学会不是无产阶级团体的简单的恢复，它是适应新的民主主义革命进展，必须为一切民主主义文学的前进而斗争的文学运动”(成立大会主席江口涣的致词)。他们在《纲领章程》中宣言：

今天，日本文学工作者必须作为我国人民大众的生活现实、文化欲求的真实的表现者，站在续存于日本文学中的民主主义传统上，继承过去的日本文学遗产中价值高的东西，学习各先进民主主义国家的文学，为创造真正民主的、真正艺术的

文学，为日本文学的高度、正确的发展而倾以全力。

新日本文学会大会通过的 5 点纲领是：（一）创作和普及民主主义文学；（二）团结和发挥人民大众创造性的文学力量;（三）同反动文学和文化作斗争 ;（四）争取进步文学活动的完全自由 ;（五）加强国内外进步文学和文化运动的联系和合作。

宫本百合子抱着强烈的历史责任感，在《新日本文学》试刊号上发表了具有历史性意义的《歌声哟，响起来吧》的文章，强调：

从作家自己的生存意义来说，如果说自己过去错过机会的话，那么今天就应该以直率的热情，重新捕捉人生的瞬间，站在社会的历史上牢牢地掌握被压迫人民的痛苦的经验，并依靠它使生活和文学再向前迈进一步。必须使这种重新出发成为可能。所谓民主文学，就是意味着我们每一个人都要为社会和自己合乎历史逻辑的发展而献身，就是要唱出完全真实地反映世界历史的必然趋势的歌！

在新的历史起点上，以“ 近代文学派”为主体的战后派作家、战后成长的工农作家和传统派的老作家 300 多人都参加了民主主义文学运动。可以说，这一文学运动是以战前无产阶级作家为主体，包括民主主义、自由主义、现代主义作家参加的文学上的广泛的统一战线，而不是战前无产阶级文学运动简单的延续。正如丸山静指出的：“ 民主主义文学是同过去的文学诸流派的立场完全不同而成立的，它必须是崭新的、独特的文学思潮。”(《走向民族文学的道路》）

作为民主主义文学运动主体的无产阶级作家的一部分

人，主张继承和发扬战前的无产阶级文学的传统，于是在新日本文学会内部就民主主义文学运动方针及其与战前无产阶级文学运动的关系，以及无产阶级文学史观产生了意见的分歧。

无产阶级文学派的藏原惟人强调民主主义文学的中心部分应该是继承和发展战前的无产阶级文学，以共产主义作家和工农作家为主体，坚持社会主义现实主义，并密切结合大众的民主、独立要求而展开文学活动。同时民主主义文学运动又是广泛的民主、民族统一战线的运动，不应对它的一切成员提出划一的要求，社会主义现实主义只是一种基本创作方法，其中可能具有多种多样的创作模式；民主主义文学可以采取社会主义现实主义与其他创作方法并存的方针（《文学论》）。宫本显治则特别指出：评价战前无产阶级文学的前提条件必须坚持党性原则、坚持无产阶级现实主义；文学必须是阶级斗争的一翼，文学运动应放在阶级斗争的主体——工人、农民为首的被压迫的大众上。在这一前提下，他提出：战后“文学必须从属于新民主主义政治——这是文学在现实社会中的一种新的自觉的姿态。这样，作家、文学才能认识社会发展的必然性,才能成为最自由、最真实、最高价值的东西”(《新的政治与文学》)。

近代文学派多数作家反对战前无产阶级文学的政治主义倾向以及宫本显治的“政治首位论”，强调战后文学最重要的问题，首先必须是确立自我，恢复文学的主体性。所以民主主义文学运动不能成为战前无产阶级文学运动的“修订版”，采取一种全盘否定战前无产阶级文学传统的姿态。本多秋五就说：“战前无产阶级文学的道路越走越窄，处在无法发展下去的僵局”，因此，为了使民主主义文学“今后获得更大的发展，

就必须弃旧图新,重新开始”。① 平野谦认为“ 评价无产阶级文学运动是谬误的历史的同时，也估评其发展的历史”；他根据这种两重思考方法，提出了与中野重治相反的看法：“ 民主主义文学比无产阶级文学运动倒退了一步”。②

作为近代文学派主要成员之一的小田切秀雄考虑了双方的意见，提出如下值得重视的见解：“ 民主主义文学如果不批判战前无产阶级文学不成熟的和偏差的部分，岂止不可能有新的进展,而且还会失去宝贵的遗产。”他列举了“ 宫本百合子写《播州平原》、德永直写《妻啊,安息吧》就是要亲自解决这个问题。这些作品不是再现过去的无产阶级文学，而是以更高层次的内容和形式，实现政治与文学的统一”③。

从以上各种论点中可以看出，民主主义文学作家都认真总结战前无产阶级的经验教训，欲图在批判地继承无产阶级文学遗产的基础上，建立民主主义文学的新理论和新实践，以推进战后日本文学的发展。但是，也不难发现他们之间存在微妙的差异，不时将“ 左”或右的意识形态带进民主主义文学运动，从不同方向来理解民主主义文学运动继承无产阶级文学传统的问题，因而孕育着可能将民主主义文学运动置于战前无产阶级文学运动延长线上的危险性。

第二节 新日本文学派的作家们

战后，中野重治积极参与重建承接战前无产阶级文学运

① 引自《战后日本文学史·年表》,讲谈社 1978 年,第 35～36 页。
② 《现代日本文学史》(二),讲谈社 1980 年,第 244 页。
③ 引自《日本文学新史》(现代),至文堂 1986 年,第 119 页。

动的民主主义文学运动，并加入战后重建的日本共产党。这时期，他一边作为日共参议院议员从事政治活动，一边从事文学运动和坚持写作。他与宫本百合子一起策划成立新日本文学会和创刊《新日本文学》杂志，并在创刊试刊号上发表了《本刊发刊词》（1946），号召战时被迫保持沉默的作家们：“ 写吧，冲破障碍！ ”呼吁那些战时在军国当局强制下顺应体制而内疚自责、迟迟不想重新活动的作家们：“ 重新振作起来，这是可能的,也是可贵的!”

他呼唤作家重新起步，他自己也满怀激情重新起步，写了短篇小说《五勺酒》（1947），触及日本战后重建的最核心问题—— 天皇制问题。他借助酒后的主人公的口批判道：

问题就在于天皇制和天皇个人，在于废除天皇制与树立民族道德的关系，或是对天皇其人的人性救济的问题。

同时在《新日本文学》派与《近代文学》派围绕文学的主体性的论争中，中野重治也积极投入，写了《批评的人性》，批评了《近代文学》派的荒正人、平野谦分别在《第二青春》、《一点反论》中有关政治与文学两者不能统一的论点，尤其是平野谦有关小林多喜二的《为党生活的人》的错误论点，并将他们的发言视作对民主革命的反动的、反革命的发言。

战后日本历史转折时期的 1950 年起，日共内部围绕共产国际对“ 和平革命论”的批判,产生了“ 感想派”和“ 国际派”的对立和分裂。这种政党内部的纷争，也带到了民主主义文学运动内部。作为“ 国际派”一员的中野目睹这种现象，主张合理地调整政治与文学的关系。他的长篇小说《五脏六腑》（1954）和《梨花》（1957～1958）就是在这种背景下产生的。前

者讲述主人公片口安吉从加入东京大学“新人会”，开始接触和参加革命运动，遇到了种种现象——特别是坚持革命立场和追求文艺上的美意识两者之间内在的纠葛现象，并用带有泥土气息的感性，来衡量和评判这些现象。它反映了主人公作为革命文学家在革命运动中，对革命现实的敏锐感受和朴实的感觉，以及在这种感觉的喜悦和痛苦中成长的过程。后者叙说主人公良平从小学到中学的成长过程。这两部长篇小说，与描写主人公从高中到大学的生活的《告别和歌》一起，成为作家本人前、中、后期的自叙传的合成作品。

60 年代以后，日本共产主义运动和国际共产主义运动一样，围绕意识形态的分歧，以种种不同的形式无休止地论争和分裂,中野终于在 1964 年被日共开除党籍。他以自由之身写下最后一部长篇小说《甲乙丙丁》（1965～1969），回顾和重新检讨自己与革命运动的历史和弱点，企图以此来实现自己的“革命运动中传统的革命性批判”。

德永直参加了新日本文学会及其组织的民主主义文学运动。他首先在《新日本文学》创刊号上,发表了《妻啊,安息吧》（1948），怀着深厚的爱情，描写了爱妻一生贫寒交迫，快将迎来战争的结束却病逝的经历，以及知识分子在天皇制绝对主义压迫下的悲剧命运。它既是一曲悼念亡妻的“镇魂歌”，也是一部反映那个时代劳苦大众的“女人的一生”的记录。同时深刻检讨自己“转向”的错误，重新振作精神，把握战后日本历史的重大转折，写下了优秀的长篇小说《静静的群山》（1949～1954）.

这一全三卷的巨作，以战后日本历史动荡期为背景，描写了战时迁到山区的军需工厂的工人，在战后的 1945 年至 1950 年期间,与农民群众联合,反对资本家、地主以及他们的

靠山的斗争从自发到自觉的过程，以及展现工农联合斗争的壮大场面，成功地塑造了以古川二郎和鸟泽小村为代表的典型的工农形象，特别是塑造了那些如作者所说的“上身是工人，下身是农民”的农民出身的工人形象，并使小说的思想性与结构的逻辑达到比较完美的统一，对战后民主主义文学运动为批判和继承战前无产阶级文学运动的传统作出了贡献。

德永直30余年的创作生涯，始终参加火热的工农群众运动，保持着与工农大众的密切联系，并不断提高自己的文艺理论和艺术才能，从而创造了自己的辉煌。他在这部小说的《后记》中总结创作的经验时写道：“这都是作者受了日本人民英勇斗争的鼓励和《在延安文艺座谈会上的讲话》的启发，努力使自己接近工人和农民的结果。”

战后宫本百合子像“越冬的蓓蕾”，在寒冬过后迎来了春天的开花期，也是她的创作的大丰收期。她于1945年底与中野重治、藏原惟人等发起成立新日本文学会，继承和发展战前的无产阶级文学运动的传统，开展民主主义文学运动。她在《新日本文学》试刊号上发表题为《歌声哟,响起来吧》,反省过去的文学“缺乏历史性的社会感觉”,号召作家们“要唱出完全真实地反映世界历史的必然趋势的歌”；同时她身体力行，扩大了社会的视野，用革命的现实主义创作方法，写下作为新日本文学会领导的战后民主主义文学运动的新起点的重要标志的《播州平原》（1946～1947）。

在《新日本文学》创刊号上连载的《播州平原》,是百合子战后恢复执笔的第一部小说。它从主人公宽子在福岛县农村迎接了“8·15”日本战败这一天开始写起，开卷就以深沉而生动的描写,把读者带到了战后那一“历史的瞬间”,以及在那“历史的瞬间”主人公宽子的感受:

抬眼目睹周围一派寂寞的宽子，惊呆了。8 月晌午的炎热，燃烧着大气。耕地、山岳都被这种滚滚的热浪笼罩着。整个村子没有一点声息。寂然无声，宽子用全身心感受到了。从 8 月 15 日的正午到一点钟，历史无声地翻开了它的巨大的一页。就这样与酷暑一起被凝固了的自己逗留的东北小农村的深深的沉默，不是迄今的宽子苦于个人生活的历史闷死的一瞬间又是什么呢。宽子无法抑制自己内心渐渐涌起的激烈的颤动。

“8·15”这一天,宽子正是在抱着这样一种心情,准备马上赴北海道网去监狱探望丈夫重吉之际，突然听闻小叔在广岛遭遇原子弹轰炸的消息，就改变原来的计划，经东京沿山阳线西下夫家所在的山口县农村，在那里遇上洪水，未能证实小叔的生死。此时，又闻丈夫重吉出狱，又经山阳线向东京方向驶去。作者透过主人公宽子在沿途的见闻，纵向映现出战争结束不久日本列岛由于战争的破坏，满目疮痍、权威崩溃、社会动荡、家破人亡、国民心灵伤痕累累的现实；同时宽子面对这样的现实，又不禁回忆起战争期间自己经历的苦恼和因种种原因过了许多不眠之夜，以及守护了与铁窗中的重吉的爱情和信赖的美的结合而涌现的欢乐；横向展现了共产主义者的崇高的精神世界和丰满的人间形象——用作家的话说“刚毅、坚强”的人间形象。可以说，百合子以其高度的使命感和敏锐的观察力，在艺术上成功地捕捉到日本战后历史的瞬间。这是战后最优秀的反战文学之一，在战后日本文学史上占有重要的地位。

作家接着写了姐妹篇——描写重吉归来，宽子从几乎崩

溃中解放出来，对战后新的追求和作为作家战后重新出发的《风知草》（1946）；叙述往来于两个不同家庭之间的主人公伸子，作为女性的自觉而确立独立的人格和接近社会主义革命运动的历程的《两个庭院》（1947）；描写主人公伸子通过留苏三年的生活实践，提高觉悟，成为社会主义者的成长过程的《路标》（1947～1950）等。还有作家继《1932 年春》之后所写的续篇《时时刻刻》,由于当时未能发表,她逝后于 1951 才得以公开发表，这是一篇作家本人第一次被检举的生活体验的记 录 。

作家最后一部作品《十二年的书信》（1950）,是选自与在狱中 12 年的丈夫显治往返的 1400 封书信（百合子约 1000 封,显治约 400 封）的一部分汇编而成，这些书简不仅洋溢着他们两人在患难中的炽烈的夫妻情和同志情，而且反映了在极端困难的情况下他们两人所表现出来的坚定的革命精神和革命者的美的情愫，而这种精神在狱中狱外是息息相通的。中野重治将这部《十二年的书信》比作鲁迅的《两地书》。它作为文学作品，具有较高的艺术价值。

这些作品在思想上、艺术上都有新的超越，不仅加强了社会批判意识，而且努力贯穿变革现实的思想，成为战后民主主义文学最优秀的作品群的一部分，为战后日本文学的历史作出不可磨灭的贡献。

藏原惟人这样评价道：“ 这些作品，显示了宫本百合子在创作方法上有了很大的进步。第一，它们发展了《伸子》的写实主义方法，克服它的狭窄的社会视野，一方面坚持战前无产阶级文学运动当时的阶级观点，一方面试图在更广泛的全体人民的基础上重建它；第二，她的作品不仅批判性地描写现实，而且还将它贯彻在试图变革的高度的思想性上，充满着积

极造形现实中的新东西的意念。从这个意义上说，这在日本开辟了走向社会主义现实主义文学的道路。可以说，这些作品发展了日本文学所没有的新的一面。（中略）宫本百合子是以高度的思想性和艺术性感动广大读者的鲜见的日本作家之一”(《宫本百合子论》)。

百合子完成《路标》、《时时刻刻》之后,本打算接着写《春天里的冬天》和《十二年》两部长篇，惟因病魔夺去了她的生命，最终未能写成。她在作为绝笔的《了却一件工作》一文写道：

像我这样用非旁观者的方法开始写和不停地写完《路标》,我感到与作品一起,与女主人公的成长一起,第一次似的渐渐地部分领略了社会主义现实主义方法所包含的现代诸课题。似乎理解了一点，即使是一点，作为我来说，对于通过文学和就“文学”的老一套理解而带进我们的生活感情里的、理解人的模式的陈旧性感到愕然；对于政治与文学的具体关系的粗杂的先入为主感到愕然，以及对于日本语的特殊性格感到愕然。

宫本百合子的最后思考，不仅留给了日本现代文学一个值得探讨的重要课题，也是留给世界现代文学一个共同研究的课题。

佐多稻子在战后为战争期间自己的转向问题，以及起初请求参加新日本文学会遭到拒绝而陷入苦恼的深渊。她恢复用佐多稻子的名字发表的战后第一部长篇代表作《东京的地图》（1946～1948）,以及短篇小说《虚伪》（1948）、《泡沫的记录》（1948）等，就描写了这段思想生活的内心苦恼，以及眼前

对于文坛追究文学界战争责任者的矛盾心情。作家在《东京的地图》中对自己过去的问题作了检讨，但仍未能完全消去自己内心的伤痕。

另一个纠缠着稻子的思想生活的问题，就是由于党内意识形态的分歧，她两次重新入党或被恢复党籍，又两次被开除出党，对党的幻想破灭，多少产生了虚无的思想，但她仍然不断地参加民主主义文学运动，坚持自己独立的文学立场。她的《夜晚的记忆》（1955）、《溪流》（1963）等画出了这段在党内错综复杂的矛盾生活中，自己在思想上苦斗的轨迹。

她还写了《三等车》（1954）、《少女与父亲》（1954）等短篇佳作，描写了工人尤其是少女工人受到强度劳动的折磨和苦苦追求生存的欲望和情感世界，显示了与处女作《牛奶糖厂的女童工》相承的一贯文学风格。之后，佐多稻子还发表了《塑像》（1966）、《树影》（1972）、《伫立在时间前面》（1976）等。

综观这位杰出的女作家的多数作品，其题材都是取自自己最熟识的本身的生活，但她不像私小说作家局限于纯客观地描写自己的身边琐事，而是从更广的视野出发，作为社会问题，来捕捉自己亲身经历的生活上的种种现象，而且具有直率而奔放的性格。正是在这一点上，她的作品与日本传统的私小说模式不同，创造了一种新的“‘社会人’的私小说”[①]的模式，为日本现代文学的发展作出积极的贡献。

野上弥生子在战后第一篇短篇小说《狐》（1946）和续完中断了20年的《迷路》（1936～1956）里，流露了强烈的反战情绪，以及表现了战时有良心的知识分子在迷路中的彷徨。《狐》描写主人公秋冈为了回避战争,躲到深山养狐的故事,表

① 《新日本文学》1951年4月号。

现了一个有良知的知识分子对战争机器的抗争。这种思想通过小说人物的一段简短的对话就充分反映了出来：

“人类是多么愚蠢！从上次战争里应该得到足够的教训了，可是还没过四分之一世纪……”

“带头点火的，确实是日本啊。(中略)我相信，总有一天日本要流出和我们使中国流出的同样多的血。”

在全六卷的《迷路》中，写了战争期间，参加左翼学生运动的中产阶级出身的菅野省三在“转向”之后的“良心彷徨”，以及贫农出身的记者木津正雄在彷徨中，选择了奔赴中国延安从事反战工作之途；着重写了省三被征召派遣到中国战场，参加了侵略战争，为了赎罪，拯救了一个在牢狱里的中国百姓，企图逃到延安，途中被日本兵击毙。在这里，作者出色地塑造了主人公在战争的特殊环境下，一方面软弱，屈从于现实，卷入了战争的漩涡；一方面并未泯灭良知，迷途知返，展现了知识分子在社会大动荡中的两重性格，陷入“精神危机”与克服“精神危机”的矛盾中，以及战争受害者的苦恼。

高龄的弥生子不能身体力行地体验生活，便选择历史题材，约束自己与作品中的人物之间保持一定的距离，从知性出发来鸟瞰社会现实。典型的作品是《秀吉与利休》（1962～1963）通过政治家的秀吉与茶道家的利休之间的庇护和受庇护的关系，最终因利休干预朝廷政治而破裂，两人产生对立，利休被迫剖腹自戕的故事，以自己的立场来解释政治与艺术的尖锐的紧张关系，以及从深层批判利休的艺术态度，成为弥生子文学创作的一座里程碑。

野上弥生子在日本女性作家盛作私小说之际，坚持其师

夏目漱石批判现实主义之道，其创造的文学业绩是伟大的。1971 年她在日本女作家中第一个荣获日本政府颁发的文化勋章。这位老女作家经历 80 春秋的文学生涯，创作不息，直至百岁溘然长逝。

战时发表过《谈谈散文精神》一文的广津和郎，在战后他仍然坚持在这篇文章的“散文精神”，并在《再谈散文精神》（1950）一文中进一步表示“散文精神”,就是“要始终与现实交锋，要对历史负责，不悲观，立志坚持不懈地生活下去的精神”。他的这种“散文精神”,在他声援“松川事件”受害人的斗争中充分地表现出来。在朝鲜战争前夕，美日当局于 1949 年 8 月制造“松川事件”等一系列镇压进步力量的事件。在审判“松川事件”的过程中，广津深入调查事实，他发表了《右转——对政治的不信任》（1952）、《审判长,拿出勇气来》（1953）、《真实在呼吁》（1953）等，以一个文学家的无惧无畏的精神和真实的直率性，揭露了事件的真相，感动了读者，赢得了舆论和人民的广泛支持。这对于揭露事件制造者的阴谋，审判结果宣告被告无罪获释，起到了很大作用。后来这些文章结集出版了评论集《松川审判》（1958），成为这位作家“与现实交锋”的胜利纪录、“散文精神”的结晶。

此外,原民喜的《夏之花》（1947）、大田洋子的《尸体满街》（1948）、壶井荣的《二十四只眼睛》（1952）等都是有代表性的民主主义文学作品。同时，在民主主义文学运动中还涌现一批工农新作家,比如西野辰吉、山代巴、小林胜、小西巨人等。

第三节
新日本文学会分裂与《人民文学》创刊

围绕日共“1950年问题”的分裂，在民主主义文学运动内部的反映，就是以新日本文学会分裂和1950年11月创刊《人民文学》为直接契机。《人民文学》创刊当时，任编委的有：藤森成吉、丰田正子、岛田政雄、栗栖继、江马修等五人。创刊翌年，野间宏、岩上顺一、德永直；第三年，安部公房、针生一郎、杉浦明平等也加入其中。实际上，这是以藏原惟人、中野重治为代表的支持日共国际派的“新日本文学派”和以德永直、江马修、岛田政雄为代表的支持日共“感想派”的“人民文学派”两派的对立。他们除了“1950年问题”成为其主要原因以外，在文学上还在战后文学运动的总方针、关于宫本百合子的评价、关于《新日本文学》刊登井上光晴和岛尾敏雄的小说的分歧等三个问题上存在对立的意见。实际上，有些分歧的意见，不仅存在战后民主主义文学运动开展之时，而且存在战前无产阶级文学发展的过程之中，不过以“1950年问题”为契机公开爆发而已。

（一）关于战后文学的总方针问题。首先由诗人西泽隆二（当时日共中央委员）表示不同意藏原惟人（当时日共中央委员）提出的民主主义文学运动方针而引发的。他认为对在封建主义长期统治下的、丧失了思考的能力和勇气的人民大众来说，文学作品不是恰当的普遍形式，应该提倡音乐和舞蹈，开展群众性的文化工作。人民文学派支持西泽的意见，支持德田球一提出的主张，即文学和批评，由于封建力量的压制，已经失去了表现力，应该推进群众性的音乐舞蹈等文化活动，

这是“ 和平革命过程的文化革命的第一步”[①]。他们突出强调民主主义运动方针应明确由工人阶级领导，以党是最高度集中对现实的认识为前提，写人民的、党的活动，要时时刻刻有利于斗争。因而主张民主主义文学应直接为政治斗争服务，将文学运动的重点放在工人阶级的斗争上，最重要的首先是普及工作，在普及的基础上产生典型化的优秀作品。所以他们号召作家深入工农，组织文学小组活动，直接表现工人农民的生活和斗争②；同时反对藏原惟人提倡的社会主义现实主义与其他创作方法同时并存的方针，主张以革命现实主义为惟一的创作方法。

藏原惟人在《文学运动的新开展》一文中承认民主主义文学未能充分确立高度的思想性和党性，原因是与大众生活和斗争结合不够。为了克服这种倾向，无产阶级作家必须深入大众。但如果以为作家深入大众之中，在各个场合与大众结合，就可以解决一切文学上的问题，这也是错误的。同时他批评人民文学派是“ 宗派性”的政治主义和工人万能主义，指出民主主义文学落后的原因，一是作家未能把握新的现实，挖掘现代最积极的新文学的主题；一是未能创造出为大众喜爱的文学形式。

新日本文学派指责人民文学派是“ 庸俗大众化”，人民文学派则指责新日本文学会是小资产阶级性。民主主义文学运动中的近代文学派则反对新日本文学派将党的“ 分派”问题带进运动里来。

（二）与第一个问题的分歧有关联的是对宫本百合子的评

① 引自本多秋五《物语战后文学史》,新潮社 1969 年,第 430～431 页。
②引自本多秋五《物语战后文学史》,新潮社 1969 年,第 438 页。

价问题。发端是人民文学派在其刊物《人民文学》上刊登了三封读者来信，攻击百合子是“ 阶级敌人”，“ 资产阶级的食客”等，并在编后记中加以肯定地说，这是“ 对百合子的正当的评价”，“ 对于面临严峻生活的大众来说，是很难接受百合子文学的 ”①。

人民文学派所以难以接受，就是认为宫本百合子文学只取材其自身和家庭的题材，没有描写工人阶级的生活和斗争，是“ 资产阶级的观念文学” 。他们认为战前无产阶级文学家的大多数没有结合当时日本的革命实践和深入大众，以及自我改造，因而他们批判藏原惟人的理论的同时，也批判了宫本百合子的创作倾向。为此宫本显治发表了《批判者的批判》（1954）,将这件事看做是 1947 年以后，在文学运动内部和外部开始形成一种宗派倾向，特征是：其作为隐蔽的、公开的中心的共同语言之一，就是不断强化对宫本百合子的否定”。藏原惟人针对人民文学派集中攻击宫本百合子的三部曲《伸子》、《两个庭院》、《路标》的情况,对宫本百合子这三部曲作出了积极的肯定，他认为：“ 第一，百合子发展了现实主义的方法，同时克服狭隘的社会视野，在广大的全体人民的基础上进一步加以重建；第二，她的作品，不仅批判性地描写现实，而且贯穿变革现实的高度思想性，并充满这样的意欲：积极地造形现实中的新的东西。在这个意义上说，这是开辟了日本社会主义现实主义的文学道路。”②

上述三部曲，是宫本百合子的自传体小说。《伸子》写在战前的 1926 年，以她本人的结婚生活和变迁为题材，以私小

①引自本多秋五《物语战后文学史》,新潮社 1969 年,第 427 页 。
②《新日本文学》 ,1951 年 4 月号。

说形式描写了主人公伸子冲出封建的家庭，投身到社会活动中去的故事。如果说，它是反映了女性反抗封建枷锁，以渴求妇女解放的话,那么《两个院子》、《路标》就是有意识地结合时代和社会的阶级关系，探求伸子追求社会主义，走上革命道路的故事。可以说，这两部作品已经超越批判现实主义的范畴，而达到革命现实主义与革命浪漫主义的结合，表现出她强烈的独创性，这是应该肯定的。当然，宫本百合子也存在自身的弱点,比如很少深入工农生活(固然有健康上的原因),她的作品多是表现自己及周围的事，而缺少反映工农生活的。应该说，在这一点上，人民文学派对宫本百合子这方面的批评也是中肯的、贴切的。而且，他们身体力行地深入工农，取得了不少的成绩，为民主主义的文学运动也作出了贡献。

三,关于《新日本文学》刊登了井上光晴的《不能完成的一章》和岛尾敏雄的《小小的恋爱冒险》问题。井上光晴因 1950年问题”曾受到日共 感想派”的处分,但他拒绝接受处分而自动退党,这部《不能完成的一章》攻击 感想派”所谓 反人道主义”;岛尾敏雄的《小小的恋爱冒险》则是以对性冒险的兴趣为主题的作品，因而人民文学派认为《新日本文学》发表这样两篇文章是编辑方针的错误，甚至指责《不能完成的一章》是诽谤党的反革命。新日本文学派对此没有引起足够的重视，而且中野重治还出面加以肯定或保护。这都给两派已有的矛盾火上加油。

第四节 围绕 国民文学论”的论争

在民主主义文学运动发展过程中，最早出现新日本文学

派和近代文学派围绕“文学的主体性”、评价小林多喜二发展到“政治与文学”等问题的论争，见前章所述。继之出现新日本文学派与人民文学派以“1950 年问题”为契机，围绕民主主义文学的基本性格、宫本百合子的评价等的论争。如果说前者是无产阶级作家与自由主义、现代主义作家的分歧，后者则是无产阶级作家内部的对立，但两者都涉及到民主主义文学运动如何继承近代日本文学和战前无产阶级文学运动的传统，而民族独立问题也提上了日程。日本民主主义文学运动明确提出“和平、民主、独立”的新方针，强调了“独立”，删去初时提出宗旨之一的“同反动文学和文化作斗争”一项。藏原惟人也提出：“凡是具有和平、民主、独立思想三者之一的文学，即使反对共产党的，也算是民主主义文学”①。在这种政治、文学的背景下，1952 年民主主义文学运动掀起一场“国民文学”的大讨论，中心问题是国民文学的性质和如何创造国民文学，即文学上的民族问题。

这次“国民文学”论争的导火线是：1951 年文学研究家竹内好针对文坛对文学传统抱着一种偏狭的见解，在《近代主义与民族问题》一文最先提出“国民文学”问题，他说：在战后文学的新启蒙运动中，不管是左翼还是右翼，基本上都是以西欧近现代文学作为模式，而不是把民族放在“思考的道路上”。他据此批评民主主义文学所提出的民主、独立的口号，不是出自自然的生活和感情，而是反近代主义的所谓人民性的倾向，这也只不过是近代主义的人民派。

直接点燃这一导火线的是：竹内好和伊藤整在 1952 年 5

①根据藏原惟人 1957 年 12 月 7 日与《译文》(《世界文学》前身)编辑部的谈话记录。

月 14 日在《日本读书新闻》上发表了题为《走向新的国民文学的道路》的往来书简，进一步提出在 50 年代初的日本文学的现状下，如何承受和发展国民文学问题，是个“整理问题的方法论”的思考方法问题。他是这样思考的：

我认为日本无产阶级文学主流，过去就已存在近代主义的倾向，但到了战后，却出现了反近代主义的，也可以说人民的倾向。(尤其是包括《人民文学》杂志的高仓辉氏在内,也只不过是近代主义的人民派罢了)(中略)于是,在提倡国民文学的人中，有像桑原武夫氏那样从近代主义的立场出发的，也有与此相反的。两派竞争规范国民文学。明确这种对立，对于向着在实践解决问题上前进是有益的。

竹内好在《新文学入门》、《文学入门》两篇文章中分别列举了高仓辉从打倒既成文坛出发，明确地使用过“国民文学”这个词；以及桑原武夫指摘纯文学与大众文学乖离的畸形现象时，也隐含对“国民文学”的期待。竹内从提出民族问题到讨论文学上的“近代主义”，引导出了国民文学的问题。他所指的“近代主义”,不是一般文学概念上的现代主义或现代派,而是有其特殊的含义的。臼井吉见解释说，“竹内好所说的‘近代主义’的意义是很明显的,它不从日本现实的分析出发,不考虑日本‘文学生活’整体的变革,即不朝着‘文学上的国民的解放’的方向发展,而在‘文坛文学’的框架内,企图强制直接引进外国近代文学的概念。在这一点上，桑原武夫、伊藤整、中村光夫、藏原惟人他们在本质上是没有丝毫不同的。左翼也好、准左翼也好,反左翼也好,在本质上说,这些批评家们

的努力，都是要指导日本文学的殖民地化"①。简单地说，他认为凡是引进近代以来的外国文学，都应视为“近代主义”，这是一种狭义理解近代文学的态度。

因此竹内好认为新日本文学派藏原惟人直接引进近代的阶级对立模式，也仍然没有摆脱近代主义的想法。所以他指出：“国民文学是不可能用阶级文学和殖民地文学（反过来说是世界文学）所替代的，也是无法替代的重要的东西。（中略）但是，国民文学不完全实现与阶级、包括民族在内的全人性，是不可能创造出来的，不扎根在民族传统也是不可能创造出来的”(《近代主义与民族问题》)。从这里可以看出,竹内好提倡国民文学的立足点，一是批判近代主义文学；一是扬弃民主主义文学。

伊藤整在往来书简中对竹内好的这一论点表示赞同，并提出文坛上存在拒绝国民文学的倾向，这是因为考虑国民文学问题的时候，很容易与战争期间军国主义鼓吹的民族主义与文学结合的所谓“国民文学”联系起来。因此要正确认识现代文学中国民文学实体的本质性的东西，通过思想上的选择，创造出“可以称得上未来的国民文学的形象”来。同时伊藤整从近代主义的立场出发，还强调在创造国民文学上，为民族的文学与确立近代自我的文学不是异质的对立的东西，应将两者作为近代主义的公式，形成首尾一致的同一的批评基准，才能解决国民文学的问题。

这个“国民文学”问题公开提出来以后，不仅引起了包括新日本文学派、人民文学派和近代文学派的作家、批评家的热烈讨论，也吸引许多外国文学学者的广泛关注，成为战后规模

①臼井吉见《近代文学论争》(下),第322页,筑摩书房1975年版。

最大的文学论争之一。

人民文学派的野间宏为代表的观点是：国民文学是表现目前日本民族在殖民地下生活的解放文学，也可以称作‘抵抗文学’。这种文学，依靠迄今的日本近代文学形式和方法或者引进外国文学是不可能创造出来的。所以应该把握住日本民族全体的灵魂的内容、日本的本质，来探索民族的独特形式。在这个意义上，日本近代文学虽能解放日本市民阶层、知识分子的灵魂，但却缺乏探究整个国民的灵魂的力量。外国文学是在与日本民族不同条件下完成其本国国民的灵魂的解放文学，直接照搬，不会有益于今天日本民族的解放。他的结论是：国民文学要从美军占领下解放日本国民的斗争中才能产生出来(《关于国民文学》)。人民文学派的一些作家进一步强调国民文学应立足于工农大众之中，以工人文学为中心。

藏原惟人针对竹内好、野间宏等的论点，就广泛开展国民文学运动问题,强调了两点:(一)正确处理日本文学与外国文学的遗产、特别是日本近代文学的关系;(二)确定作为民族解放的文学、抵抗文学的国民文学的定义问题是非常重要的。他批评了将日本近代文学一概视为小市民文学的观点，指出：“日本近代文学无论多么贫乏，它都是日本国民从与封建主义的斗争中产生的，而且完成了一定的任务，其中已经存在我们应该继承和发展的国民文学的要素。如果不正确地继承它，就不可能产生我们的国民文学运动”。同时他也批评了将国民文学狭义地理解为“工人农民的民族解放文学”的倾向，指出：代表国民一切阶层的作家“虽然有各种思想、各种社会利益、各种政治信念和艺术信念，但只要在要求祖国独立、国民福利、国民文学繁荣这一点上是一致的，就可以成为国民文学运动的基础”(《寄语国民文学问题》)。藏原还就近代引进外

国文学是“ 要指导日本文学的殖民地化”的论点，反驳道:

日本的自然主义、白桦派也好，无产阶级文学也好，都是不充分的、极其局限的，但包括其优劣都是反映当时日本国民的各自阶层的生活和意识，在这个意义上，优劣都是日本的。所谓殖民地啦、引进啦，一种文化在其本国的基本国民大众中不具有现实的基础，是不能人为地引进外国文化的。（中略）自然主义也好，白桦派也好，无产阶级文学也好，他们的代表作品现在之所以还为读者所爱读，大概是它根植于日本的土壤吧。从这个意义上说，我认为(岛崎)藤村、(田山)花袋、(志贺)直哉、(有岛)武郎、(宫本)百合子、(小林)多喜二、(中野)重治、(德永)直也都是日本的国民的作家。”(《围绕国民文学的两三个问题》)

这次“ 国民文学”的讨论，在日本战后文学史上具有重大的意义。特别是经过美国文化严重冲击之后，面临民族文化危机的时刻，它唤起人们对民族文化的再思考，强调近代文学即使借助外部的文学力量，但民族内在的根本力量是基础，这一点是具有重大的现实意义的。同时，长期以来，对于传统文学与近代文学的关系，存在两种极端——国粹主义和欧化主义，而忽视民族性、国民性的问题，而且战争期间的“ 国民文学论”提倡的狭义的“ 国民文学”，被右翼政治利用为军国主义政策服务。这期间，虽然无产阶级文学运动也对“ 文学的大众化”问题进行过论争，但由于受到当时历史条件的限制，未能从更深层次来探讨大众化的实质是民族化、国民化这个问题。而这次讨论，由于彼此对国民文学、近代主义等概念的理解略有差异，讨论焦点不够集中，留下了两个值得进一步深入探讨

的问题：一是国民性与近代性的关系是矛盾的统一，可以互相结合的。如果只看到它们对立的一面，而忽视它们可能统一的一面，就会影响战后日本文学贯彻走向现代化的两大基本原理——批判继承民族传统和借鉴外来文学，讨论中出现过低评估近代以来的日本文学和过高评价近代以前的日本文学这两种倾向，就反映了这一点；一是国民性与阶级性的关系是区别之中有共同性，如果单一地强调阶级性，就会陷入将国民文学规定在工农的范围的宗派主义泥潭里，相反，忽视国民文学中存在阶级性一面，就会产生低估马克思主义思想的指导，导致以“全人性论”作为实现国民文学的基础的结果，这种倾向在讨论中也不是没有出现过的。

这次讨论，大多是冷静、深沉而认真地进行关于“国民文学”的理论上的探讨，较少带有以往文学论争的宗派感情色彩，它为民主主义文学运动恢复团结、为 1955 年召开的新日本文学会第 7 次代表大会作了思想上、理论上的准备。在这次大会上,藏原惟人就“国民文学”的讨论问题,作了总结性的发言，他说：国民文学论是一个具有新的日本文学的民族性、人民性和大众性的问题；同时也是从事这种文学的极广泛的进步文学工作者的统一行动和统一战线的问题。在讨论过程中，国民文学论对于唤起作家和读者重视这一问题，是具有积极意义的。他还指出：至今国民文学论还没有结合日本的文学运动和创作实践而具体地展开，提出的问题也有许多还没有获得解决，应继续在《新日本文学》上进行建设性的讨论①. 随着 1955 年日共六大实现全党统一，通过国民文学论的讨论，日本民主主义文学运动的新日本文学派也实现了统一。

①引自《日本现代文学史》,第 81 页,日本现代社 1953 年版。

第五节
民主主义文学运动的相位

从战后民主主义文学运动发展的脉络来看。民主主义文学运动在建立新的文学理论和文学实践方面，以及统一战线方面，都作了新的努力，而且取得了毫不逊于无产阶级文学运动时期的成果。

在理论建设方面，开始注意到无产阶级文学运动在阶级和社会生活中的地位和作用估价上的某些偏颇，认识到两个方面的统一，即文学的阶级性与民族性、国民性的统一；文学的艺术性与大众性、时代性的统一的必要性。比如"国民文学论"的提出、藏原惟人对其理论的调整、小田切秀雄对宣传与文学关系论的提倡，乃至近代文学派"文学的主体性"的主张，都是在努力克服"文学从属于政治并为政治服务"这一理论的偏差，为实现更高层次上的政治与文学的统一作出了积极的探索。

在创作方法方面，坚持民主主义文学的主导思想和文学方法——社会主义现实主义的同时，注意文学史上创作方法的多样性，倡导社会主义现实主义创作方法与其他创作方法并存的方针。也注意正确处理世界观与创作方法的关系，比如藏原惟人对他过去提倡的"辩证唯物论的创作方法"照搬苏联"拉普"将创作方法等同于世界观的错误进行纠正,提出"作家树立正确的世界观是描写现在复杂的社会不可或缺的条件，但同时作家必须用自己的眼睛广泛而诚实地观察和研究现代的现实，才能作为本人自身的实践，从中提取出本质的、思想性的东西,才能将思想性和现实性统一在其作品里"(《为

了民主主义文学的前进》）。他为此突破社会主义现实主义创作方法的单一性，在坚持社会主义现实主义的基础上，倡导多种创作方法并存。

民主主义文学在创作实践方面，产生了宫本百合子的《风知草》、《播州平原》,德永直的《妻啊,安息吧》,中野重治的《五勺酒》,野间宏的《阴暗的图画》、《脸上的红月亮》,金达寿的《玄海滩》等一批优秀作品。它们不仅从多角度、多方位、多层次地反映了战后反对绝对主义天皇制、控诉军国主义的侵略战争、揭露美国投掷原子弹的灾祸等等人民的生活和斗争，而且在克服创作方法的单一化和题材狭隘而使作品流于公式化的缺点方面，以及在尊重文学的特殊性和作家主体的个性、积极探索文学形象和模式的多样化方面，都迈出了可喜的一步。藏原列举出宫本百合子、德永直、佐多稻子、壶井荣之采取的革命现实主义，金达寿之在俄国现实主义基础上构筑新的浪漫，野间宏之受现代主义影响而建立社会性的浪漫，江马修、藤森成吉等之广泛吸收17～18世纪以来的古典文学、实录文学、大众文学的方法和形式，来说明这种势力，成为现代日本民主主义文学的中心的一环。可以说，民主主义作家所取得的艺术上的成就，为拓展民主主义文学的创作道路作出了自己的历史性的贡献。

在民主主义文学运动的统一战线方面，吸收战前无产阶级文学运动的统一战线存在排外主义、宗派主义的错误教训，根据和平、民主、民族独立运动的要求，提出了都能接受的运动的宗旨，在统一战线中，既坚持无产阶级文学家的主体作用，也尊重其他各阶级各阶层的文学家的自由立场，所以参加运动的文学家尽管在意识形态上有所不同，但在战后首要的根本问题上——和平、民主、独立的这一点上取得一致,而在

文学的特殊性问题上——艺术方法和艺术作风这一点上保持各自的自由，这样团结的范围就广泛得多，战后民主主义文学运动的统一战线，一度出现了勃勃生机的局面。

但是，民主主义文学运动也存在一些值得总结的问题，比如不时泛起的政治上的宗派主义、艺术上的政治主义，和与之相左的艺术至上主义，在此都影响着民主主义文学运动保持初期的发展势头，乃至其后受到极大的挫折。以政治与文学关系来说，在围绕“文学的主体性”、“战前无产阶级文学史观”等的论争中，各方面都提出过许多颇有建设性的理论，企图调整两种极端对立的论点，但由于宗派情绪和党派政治的困扰或干预，都失去了调整的机会。再加上统一战线的内部，未能充分正确地运用团结与斗争的武器，尤其在艺术上的分歧往往从政治上加以批判和斗争，致使藏原惟人所说的无产阶级文学运动动辄就分裂的“这一大癌症”，在新的历史条件下，以新的形式，在民主主义文学运动内部不断滋生和蔓延。这样，民主主义文学的道路就越来越窄，就越失去发展的机会。到了50年代末60年代以后，国际共运的意识形态的分歧逐渐公开化，国际上掀起反斯大林的政治思潮，不仅影响到无产阶级政党，而且波及民主主义文学运动。文坛上出现一股从否定无产阶级文学到批判民主主义文学乃至战后派文学的思潮，也出现一股文学上的“圣战”思潮——林房雄的“大东亚战争肯定论”，两者相互呼应。这种政治思潮和文学思潮对民主主义文学运动带来很大的消极影响。60年代中期，新日本文学会再度分裂。从此，战后文学史意义上的民主主义文学运动也就自然告终。

第十一章 无赖派文学与战后的大众文学

无赖派与反叛的艺术精神——坂口安吾、太宰治——战后的大众文学与松本清张等

第一节
无赖派与反叛的艺术精神

日本无赖派是在第二次世界大战结束后不久形成和发展起来的。它是日本战败的产物，也是战后日本最早出现的有代表性的文学潮流之一。

这一文学潮流兴起的时代背景是：日本战败，从昔日称霸一时的“皇国”沦为被占领国,列岛一派衰败景象,政治、经济、社会一切秩序陷入一片混乱，形形色色的政治、社会思潮泛滥。战时日本国民的思想、情绪，乃至行为规范都是以天皇作为坐标轴，深深皈依于对天皇的信仰，天皇制的意识又与权力紧密结合，形成以天皇制为中心的地主、资产阶级专政的国体和政体。日本战败以后，这一切都急剧崩溃，尤其作为日本统治根基的绝对主义天皇制遭到了否定，从根本上动摇了天皇的地位，神化了的天皇制这根精神支柱开始瓦解。昔日高唱

“天皇主义”、“军国主义”,今日宣扬民主主义、和平主义;昔日指导思想建立在牺牲个人主义的极权主义基础之上，今日却肯定自由、平等的生存欲求，肯定个人主义思想，在价值判断上失去了原来的标准，来了一百八十度的急转弯。人们失落了既有的功利价值，精神失衡，一时又找不到恢复平衡的杠杆，完全丧失了精神的主体性，落入了心理性的虚脱状态中。而一部分人仍然竭力鼓吹维持天皇制国体，维持旧的社会秩序和价值观念，逆历史的潮流而动。在这种巨大的历史转折面前，众多的国民失去了追求的目的和追求的方向，产生一种危机感、幻灭感和虚无感，越来越怀疑战后日本社会的稳定性，越来越否定传统的价值观念。

另一方面，封建军国主义的长期统治，禁锢人性，窒息人的本能，造成极端的禁欲，使得战后有可能出现新的人性解放和“道德革命”要求的高涨，并且超越战时为了适应极权主义而形成的伦理、道德、思想等价值体系，重新建立以个人主义为中心的新的价值观，向着非理性主义发展，从而转向颓废主义方面。再加上战后日本文学界的虚无颓废思想泛滥，宣扬悲观绝望的文学广为流传，所有这些，都为无赖派文学的生长提供了适宜的气候和土壤，并成为无赖派文学的思想基础。简而言之,无赖派文学潮流,是由于日本战败,既有的政治、经济、社会基础被摧毁，传统中的最高价值观念也被抛弃，在丧失原有的价值观念而困惑、不安和绝望的精神作用下产生和发展起来的。它是与战后日本国民那种破坏崇拜偶像的冲动，以及绝望的心情是完全吻合的，是由此应运而生的。

无赖派作家主要有:坂口安吾、太宰治、织田作之助、石川淳。日本文学史家将田中英光、檀一雄、伊藤整、高见顺、北原武夫、三好十郎也列在无赖派作家之中。“无赖派”一词,是战

后不久由太宰治最先提出的。他在 1946 年 1 月 15 日致作家井伏鳟二的书简中写道:“ 因为我是无赖派，所以我要反抗战后的风气。”同年 5 月他在《东西》杂志上著文《回答的回答》再次强调:“ 我是自由人，我是无赖派。我要反抗束缚。我要嘲笑挂着一副得势面孔的人。”文坛遂将太宰治这番发言称作是“ 无赖派宣言”，这一流派并因此而得名。与此同时，织田作之助、坂口安吾又多次说过:“ 文学本来就是戏作”，而且无赖派的文学创作近似江户时代的戏作文学，文坛也将无赖派称作“ 新戏作派”。

无赖派虽然不是作家持有相同的文学主张而自觉结合的文学流派，他们中有的人甚至相互不认识，但由于他们的文学有着共同的特征，文坛便将他们通称为“ 无赖派”或“ 新戏作派”。而无赖派作为文坛用语，是在 1955 年文学评论家奥野健男在《日本读书新闻》上发表了题为《 无赖派”的再评价》的文章以后才固定下来的。从发展的脉络来看，无赖文学可以追溯到更长远和广泛的历史范围。但是，从作为流派、作为一种思潮来说，无赖派文学又是限定在特定的历史时期，其内涵也有着特殊的意义。在这里，“ 无赖”除了一般意义上的无赖、无用、无奈的释义之外，还有着更深邃的延伸，含有反叛的意味。无赖派之称，实际上是一种象征性的夸张。无赖派不仅是文学方法上，也是这一流派作家的人生态度以及行动反俗的无赖性上的称谓。可以说，无赖派在现代日本文学史上是最特异的一个文学流派。

所以，文学评论家小田切秀雄对无赖派或新戏作派这个名称作了订正，他认为:“ 就其实体而言，新戏作派的名称过于轻描，无赖派的名称则又只具夸张一面。在这里我可以暂用‘ 反秩序派’这个名称。但作为文学史上的称谓是否可以固定

下来,则还是需要考虑的。不过,他们不是‘反体制’,而是‘反秩序派’,这是依据他们的活动特点而决定的。”① 也许这一名称能更准确地概括他们的文学思想和艺术特点,即这一流派的文学本质吧。

无赖派文学由1946年至1948年从形成、发展而衰微,实际存在的时间并不算长,但却风靡一时,对于战后徘徊在虚无与绝望中的青年产生过很大的影响。特别是它的叛逆精神,在思想领域形成一股巨大的冲击波,这点是不可忽视的。

无赖派文学的特征,在坂口安吾的《堕落论》、《白痴》,太宰治的《维荣的妻子》、《斜阳》、《丧失为人的资格》,织田作之助的《世态》、《周末夫人》,石川淳的《黄金传说》、《无尽灯》等作品反映出来,归纳有以下三点:

(一)具有“叛逆精神”。无赖派作家早在30年代中后期就参加文学运动,有的人还参加过左翼运动和共产党。他们大都有朴素的正义感,自认“亲身体验资本主义社会的邪恶,希望创立一个新的正确的社会”(田中英光《野狐》)。战争期间,他们没有与军国主义同流,而且受到极权主义的强烈压制,对既有的秩序、伦理、道德表示绝望与反抗,在文学观念、方法上也有反叛的倾向。战后他们以受害者的面目出现,对权威和权力表示了轻蔑和否定,强调真正的文学家是不屈从于权威的压力,不仅要从旧的社会秩序的压抑和束缚下解放出来,而且要破坏既有的一切东西,“创立一个新的正确的社会”,以获得一种安定感。

战后日本谈及政治的价值、权威和权力,不可避免地涉及天皇和天皇制问题。文学界围绕战争责任问题的论争,焦点

① 小田切秀雄《现代文学史》下卷,集英社1975年,第592~593页。

也是在绝对主义天皇制问题上。具体地说，就是维持还是否定天皇制的问题。无赖派作家是反对天皇制、反对将天皇绝对神化的。坂口安吾就认为：“ 只要天皇制继续存在，只要这种历史的诡计在日本的观念中继续起作用，就不可能指望日本开放出人和人性的正确的花朵”(《堕落论》)。太宰治指出：“ 日本不是神之国,而是魔之国”(《十五年间》)。他甚至流着泪水说：“我们被天皇陛下欺骗了!”①

尽管如此，他们并不是从根本上反对现行的社会制度的。正如小田切秀雄指出的,他们不是“反体制派”,而是“反秩序派”。他们认为“在日本,比起确立制度和政治来,更重要的是首先确立自我”“政治虽然能够改造人的生活表象,然而真实的生活只能依据于人，此外，别无他法”（坂口安吾《堕落论》）。但他们却企图用这种叛逆的方法来撞击自我内部的旧东西，否定和破坏旧的自我，甚至怀疑自我存在的价值，表现了一种虚无感。太宰治就公开表白：世界一切都是虚伪的，“ 思想？ 是假的。主义？ 是假的。秩序？ 是假的。诚实？ 真理?纯洁?全都是假的。”(《斜阳》)

(二)追求“自由思想”和“人性解放”。无赖派认为战争扭曲了人的心灵，战后首要任务就是恢复丧失了的自由和人性，以恢复人的本来面目。他们所要追求的“ 自由思想” 的核心，就是要从战时的体制和权力的压迫下解放出来，从旧的秩序、伦理、道德的束缚下解放出来。可以说，这是无赖派文学最重要的思想性格。

无赖派作家认识到战败的日本，一切旧的东西表面上似乎已经瓦解，实际上其根子几乎无损地保存下来，人的精神仍

① 引自中村光夫《日本现代小说》,岩波书店 1978 年,第 135 页。

然受到一切旧的传统和伦理的影响，不能获得真正的自由，于是争取“自由思想”，也包含着强烈的反叛精神。太宰治在《自由人问答》一文中就写道：“自由思想的本来姿态，就是反抗精神，是破坏一切的思想。是作为压制、束缚的一种反应，与此同时发生斗争性质的思想。”

无赖派追求的这种独特的“自由思想”的价值观，更多地表现在对弱者的同情，强调真正的艺术家，不应屈从于体制和权威，而应随时站在弱者一边。太宰治在《畜犬谈》一文写道：“艺术家本来就应该是弱者的伙伴——弱者的朋友。在艺术家来说，这就是出发点，就是最高的目的”。他在《如是我闻》一文再次提出：“被社会抛弃也好，拼命工作也好，又有何罪？我最后要问：懦弱、苦恼有何罪？”因此他在致鳍崎润的书简中宣称：“为了对这个世界的爱、为了对比我年轻的弱者的爱，我奋起了！”

他们讴歌自由，扶助弱者，成为其“自由思想”的重要内核，但争取这种“自由思想”，却没有斗争的对象，全然是建筑在自我内省和理解的基础之上，自由也成为一种幻影。太宰治也承认：这种“没有斗争对象的自由思想，简直就像在真空管里振翅的鸽，完全不能飞翔”(《潘多拉的盒子》)。无奈，他们就采取一种自虐的办法："堕落",来拯救人的自由。

他们主张的“人性解放”，也是从这点出发的。就是抛弃道义和人情的一切虚伪，着力揭示爱情上的人性的阴暗面，从自虐中追求自我完善，从埋没在世俗的灰尘中挖掘人的美和真实，以重新建立个人主义的自我意识。也就是说，他们的反叛，是对战争黑暗年代的封建伦理、道德的叛逆，即对将人的精神与肉体对立、将满足肉欲看做是对卑劣的封建性的叛逆。织田作之助就强调：“把生活在动荡不安的人，纳入道德的框

架是无理的，这些框架窒息了人的生命”，主张“除了感觉以外，既无道德观念，又无理智地描写一切”，于是他们一味提倡重视肉欲的满足，企图从灵与肉的相克中，追求人的本性和真实，最后选择了反世俗的沦落的道路。

无赖派这种颓废思想的产生，是基于他们对世界的认识采取了虚无主义的态度，是以对社会和人不可信赖为其根底的。他们对现存的一切都感到绝望，统统加以斥责或抛弃，认为在战后的废墟上幸存下来，还有什么抱负呢？于是他们对一切都丧失了热情，什么思想、主义，什么左翼右翼都不相信了，产生一种绝对的孤独感。太宰治在《斜阳》中就借主人公临死遗书给其姐时悲叹：“我对人世间不存在任何希望了！”

坂口安吾自觉地认为：“人的生存及其自身就孕育着一种绝对的孤独”(《文学的故乡》)，“作家,无论谁人,大概都是孤独的,所以怜恤自我的孤独就不是文学。”(《文学时评》),而这种孤独感又是由于战败后的日本在国际上处于完全的孤立，以及作家本人在政治上、生活上的失意而留下的压抑心理，产生一种潜在意识，即因过度压抑而形成的一种心理变态，最后满足于肉欲的追求，走向堕落和颓废，企图以肉欲的肆虐来恢复心灵的平和。也就是说，他们在绝望中梦想以“无赖”来开辟一条文学新路。所以无赖派作家在文学上所追求和描写的对象，是那些冲破世俗一般观念的人，以为虽是恶德但自觉是罪恶的人。

（三）在文学观念和方法上的反近代传统。从以上不难看出，无赖派文学是富有时代特性，反映了战后日本社会的矛盾和人们的心态。它的哲学思想是唯心主义、直觉主义，反理性的。无赖派作家重视直觉和下意识的作用，不囿于近代传统的纯客观描写，反对日本传统的私小说、自然主义和现实主

义,要求摆脱传统小说的束缚"不顾先例、不顾规则,走自己的路”，采取反客观的描写手法，其主要倾向是反现实主义的。他们虽然对时代、社会、现存的一切不满,但从不正面描写,缺乏政治意识，只对世俗进行挖苦，对一切事物采取戏谑的态度，具有强烈的戏作色彩。

无赖派文学不具浪漫主义和写实主义的性格。就浪漫主义的本质来说，“它在反映现实上，善于抒发对理想世界的热烈追求，常用热情奔放的语言、瑰丽的想像和夸张的手法来塑造形象”(《辞海》文学分册)。也就是说,浪漫主义无论在按照理想再创造生活，还是在生活的真相和真实性上再现生活，他们依然是忠于生活现实的。而无赖派恰恰相反，他们是无理想的，更不追求对理想世界的抒发，同时也不描写客观世界和生活的真实，而单纯倾注在主观虚构的文学世界上，企图通过描写战后风俗的混乱，从中挖掘虚伪和分崩离析的东西。所以尽管无赖派和浪漫主义在艺术上的主观主义倾向和讽刺的特殊审美评价有某些相似之处，但在文学观念和方法上两者是根本不同的，不能把两者混淆。

就现实主义的本质来说，恩格斯早就有科学的概括：“现实主义的意思是，除细节的真实外，还要真实地再现典型环境中的典型人物”(《致玛·哈克奈斯》,见《马克思恩格斯选集》第4卷人民出版社 1972 年)。也就是说,现实主义的要求是,以生活本来的样式，通过典型形象的塑造，来反映生活的本质的东西,颂扬真善美,批判假丑恶。而无赖派则强调"真实”是文学的惟一基础,它把"真实”提高到最高的位置,甚或超出了真善美。实际上,他们所追求的"真实”,只不过是人的无意识的本能，以本能为主导的心理活动。他们的作品一般不追求真善美的境界,而专写丑恶、古怪、病态、罪恶等等,企图通过这

些来认识世界，认识人生，无论如何它们并不具有现实主义那种揭示人生意义的严肃性，而只是追求滑稽、卑俗的真实性，最后甚至把无意识的本能当作客观世界的本源，在自虐中寻找自己的路。可以说，就是在强调真实这点上，无赖派与现实主义是存在根本不同的，无赖派只强调内心的真实，心理的真实，而现实主义强调生活的真实，客观的真实；无赖派重视主观性、内向性，而现实主义重视客观性、外向性；无赖派偏重于表现法，而现实主义则采用白描法。无论是在反映现实上，还是在表现方法上，显然不能把无赖派和现实主义直接等同起来。如果等同起来，岂不是把两者的文学本质混淆了吗？当然无赖派的某些作品虽也表现战争扭曲人的心灵，人对战争的恐惧心理，曲折地反映了战后日本社会混乱的真实。如果说是含有写实倾向的话，就是以庸俗的写实的手法，描写战后市井的风俗世态，仅此而已。从基本角度来说，他们只不过是要从叛逆战后日常的伦理和秩序中发现人存在的根源及其实质。日本文学评论家长谷川泉说得好：“无赖派文学的本质，是站在反现实主义的立场上，以文学反映战后的混乱时期，而且在接近颓废和虚无的位置上占有一席。”①

概而言之，无赖派有不满于现实的一面，他们反叛精神的出发点也是可以理解的。但他们又深深地打上虚无主义的烙印，往往从个人反抗的角度，采取“堕落”的办法来改变现状，乃至追求肉欲与卑俗，来作为对旧的道德价值观的挑战。这是从恶俗中沦落的“反叛精神”，是畸形的变态的反抗。这种思想和行为，是破坏性的，而不是建设性的；是消极的，而不是积极的，所以这种反抗的办法是不足取的。因为这种办法既

①长谷川泉《近代日本文学思潮史》,第230页,至文堂1976年版。

无助于批判战后的社会现实，也拯救不了个人所面临的命运。无赖派诸多作家从虚无、颓废、堕落而至自我毁灭的事实，就有力地说明这个问题。

第二节 坂口安吾、太宰治

坂口安吾(1906～1955)出生在新泻市大田町，世代是阿贺野川流域大安寺村的大地主，有“阿贺野川的流水流不尽，坂口家的财富数不尽”之说。安吾自幼嫌恶这个家庭，对学校的学习抱有一种逆反心理，上新泻中学时甚至在课桌上刻上“我是个伟大的落伍者，不知何时能在历史中苏醒”这样的字句。16岁上，到了东京，他开始对文学和佛教产生了兴趣。1926年考入东洋大学，攻读印度哲学，学习态度来了180度的大转变,醉心阅读哲学宗教的书,掌握梵语、藏语、巴利语和法语，特别是研读法国的莫里哀等的古典喜剧和美国的E·A·波的怪诞小说。由于紧张的学习，得了神经衰弱症。

青少年时代的坂口，既憧憬求道的精神，又沉溺于颓唐的生活，时常为一种破戒僧的冲动和灵肉的纠葛而苦恼，甚或对自己的能力丧失自信，抱有一种挫折感。尽管如此，他又不甘堕落，以生命赌于自己的才能和自负。他自称自己这时期是处在“昏暗的青春”期。大学毕业后，他立即投身于文学创作，发表了《风博士》(1931)、《黑谷村》(1931)等，以喜剧的形式，表现了一种古怪、奇特和病态的风景画像，明显地受到莫里哀和E·A·波的影响，显示出一种日本近代文学常识和传统的风格，受到牧野信一的赞赏，作为艺术派作家而涉足于文坛。

这时候，坂口安吾一方面陷入与新进女作家矢田津世子

的精神恋爱，一方面又与一酒馆老板娘发生肉体关系，最后清算精神与肉体的双重的颓废生活，取前者而弃后者。他执笔写了反映包括这段恋爱的家庭生活体验的长篇小说《降雪的故事》（1938），但以大失败而告终，再一次怀疑自己的才能。他在绝望之余，辗转各地，沦落在社会底层的流浪与孤独的生活里。

战争激化时期,坂口发表了《日本文化之我见》（1943）,从古代寺院建筑、佛像造型艺术、绘画、艺道等文化的光辉传统，谈到国粹主义时代，小菅的监狱、干冰工厂和军舰三位一体，也让人想起其美的原形。文学也如此，必须有一行让人看来是美的。美，是从意识到美的时候产生的。美，不在真实的东西，而主要在空虚的东西。因此法隆寺、平等院可以烧光，必要时也可以破坏法隆寺，改成停车场。由此我民族的光辉文化和传统是决不会灭亡的。作家就是以这种反叛的精神，对战争破坏传统文化进行谐谑性的批判。它发酵着坂口的人生观和艺术观。

战后在国人的思想陷入虚脱的状态之下，坂口安吾在上述日本文化观的基础上，发表了代表性理论《堕落论》（1946）和代表性小说《白痴》（1946），对社会和文化的传统给予了猛烈的冲击。在《堕落论》一文中，首先反对天皇制、反对将天皇绝对神化。他指出：“只要天皇制继续存在，只要这种历史的诡计在日本的观念中继续起作用，就不可能指望日本开放出人和人性的正确的花朵。（中略）我们必须从充满这种封建传统性的诡计的‘健全道义’中堕落，堕落到赤裸裸的真实的大地上来。”他说：“天皇只不过是幻影。也许只有从天皇变为人的时候起，才开始真实的天皇的历史。”

坂口的叛逆精神不仅在于此，而且进一步从历史文化的

深层意识中分析这场战争之得以存在的原因，指出：“ 发动这场战争是谁呢？是东条？是军部？是的。但又是贯穿日本的巨大的生物、历史进退两难的意志，这是无疑的。在历史面前,日本人只不过是一个顺从的小孩。”而“ 顺从这种凄厉而伟大的破坏的爱情和命运的人之美，只不过是像泡沫般虚幻的影子。”

其次，坂口安吾对于天皇制的政治价值的判断，并没有作为侵略战争根源的天皇制国体这个根本问题来加以追究，而只是把它作为责任问题、道义问题抽象化了。他把天皇和天皇制截然分割开来，认为“ 天皇制虽是贯穿日本历史的一种制度，但天皇的尊严常常只不过是一个被利用的工具，从来不曾真正地存在过。”“ 天皇的命令,不是天皇本人的意志,实际上是他们的号令，他们以天皇的名义来推行己之所欲，自己却首先装作服从这种号令，然后将他们自己服从天皇的规范强加于人民,强制推行自己的号令。”因此“，这场战争,实际上天皇是不知道的。天皇没有下令。这只是军人的意志。（中略）军人为此蔑视天皇，尽管他们从根本上冒渎天皇，却盲目地崇拜天皇。荒唐!啊,荒唐至极!”(《续堕落论》)实际上这是对天皇制的唯心主义的解释。

坂口安吾囿于对天皇的传统的尊崇，对天皇和天皇制的关系又缺乏阶级的分析，未能抓住天皇制国体的实质；对天皇制军国主义的阶级实质，以及未能正确把握作为权力机关一部分的具有独立统帅权的天皇应付的战争责任。但是，也反映了战后他对天皇和天皇制的历史地位的动摇、怀疑或否定。比起伦理来，他的出发点更多的是探索道义的责任。特别是面对战后存在着坚持维持既有的天皇制国体的旧秩序、权力和制度的风潮,他对所谓“ 正统的观念”“、健全的道义”提出了

异端的主张，不能不是对战时天皇制军国主义思潮的一种反动，是对战时建立起来的战争秩序的激烈反抗而又未能寻找到正确道路的一种反拨。

再次,在《堕落论》里,反映了他虽反对旧秩序,却又寻找不到建立新秩序的途径，于是企图采取虚无的行为，重建个人主义的自我意识，以确立对旧秩序的独特的批判立场。也就是说,以个人主义的办法,从既有秩序"堕落"下去,以便使旧秩序从自我内部解体。他是这样表达这种思想的："为了编出自己本身的武士道、自己本身的天皇，人正确地从堕落的道路上堕落下去是必要的。而且，正像人一样，日本堕落下去也是必要的。由于从堕落的道路上堕落下去，人就必须发现自我。靠政治拯救之类是表面的糊涂。"

由此可以看出，坂口所谓堕落，不完全是指一般意义上的"徙坏堕落"，即不完全是指生活放荡，而是表示战后为了生存，要从绝境中挣脱战时天皇制的旧秩序，就必须反其道而行之：堕落。他企图以此摆脱旧的伦理道德的约束。他以为，只有堕落，才能发现人的真实，回复人的本性，还以人的本来面目。只有这样，人才能从战争的混沌中觉醒，确立新的自我。实际上，他的所谓堕落，是要揭露存在于天皇制中的伪善性，存在于市民社会中的伪善性，以及存在于现实秩序中的伪善性。这是建筑在内省和痛苦的自我理解的基础上的对价值观的一种独特的解释。是他在价值判断上失去已有的标准，企图用无价值、无意义的标准来取代过去的功利价值或人为价值，用堕落的思想性来取代过去的狭隘的思想性，并且重新考虑艺术追求上的价值观念。所以他自我标榜是"精神的反叛者"。

最后,坂口安吾在《堕落论》里的讴歌自由,扶助弱者,成

为其“自由思想”的重要内核,但争取这种“自由思想”,却没有斗争的对象，全然是建筑在自我内省和理解的基础之上，自由也成为一种幻影。无奈，他就采取一种自虐的办法：以“堕落”来拯救人的自由。坂口安吾就明白解释道：“战后容许我们有一切自由。人被容许有一切自由的时候，就会发现自己的不可理解的有限度及其不自由。人是不可能永远自由的。为什么呢？因为人是活着的，又必须死亡，而且人要思考。”“人要堕落，义士、圣女都要堕落。这是阻挡不住的。阻挡，也不可能拯救人。人活着，人堕落。除此以外，没有拯救人的捷径。”

这种“堕落论”实际上是一种“价值颠倒说”,他不是以新取代旧，以真善美取代假丑恶，而是以为堕落中就存在着真与美，以转换、颠倒的方法，比如以为堕落意味着向上、颓废意味着健康等等方法，剥去旧的政治价值的虚伪性，重建自己的标准观念，重新排列自己的价值顺序。自己堕落是正当的顺序，最后以性和性爱作为人的存在的原点，谋求回复到原来的相位。以此为依据，他完全将价值置于性欲与情欲之上，以颓废为媒介，来表现性与性爱的异端。他主张肉欲的本能不应受到包括道德在内的任何观念的制约，要剥去伪善的道学家的面具，从“健全的道义”上堕落，正是人的存在的第一条件，也是人的存在的本质。他们的作品，将长满疮疤的少年看做基督，将白痴女看做圣女，将堕落看做向上，将人格失落看做人格恢复，如此等等都形象地表现了这种逆说。

他还在《白痴》以及《咢堂小论》（1945）、《颓废文学论》（1946）、《戏作者文学论》（1946）、《文学时评》（1946）等文章中，对上述问题作了补充的论述。比如，《白痴》在从实质上对遵从天皇和天皇制的意识进一步批判：“事实上，时代也只不过是如此浅薄、愚蠢、恶劣，推翻日本二千年历史的这场战争

和战败，对人的真实究竟有什么关系呢？一国的命运受到了薄弱的意志和群氓的妄动所支配。”这种批判，不能不算是对维持天皇制国体的“正统”作出的“异端”的叛逆,是无赖派反叛精神的具体表现。

尽管如此，他并不是从根本上反对现行的社会制度的。他在《咢堂小论》中认为“在日本,比起确立制度和政治来,更重要的是首先确立自我。”“政治虽然能够改造人的生活表象,然而真实的生活只能依据于人。此外，别无他法。”

他的这种论点可以远溯到战前写就的《无题》(1934)一文，他所谈及的依据是：人的存在本身就孕育着不合理和矛盾，要从叛逆日常的伦理和秩序中来发现人的存在的根源和实质，要以冷然的目光注视充满残酷、丑恶、苦恼的现实来发现人及自我的真实，发现社会存在的实相。因此，在文学上要“确立对人的感情的新批判，通过最严格地追求爱憎与悲怨，（中略）除为了确立生命的道德以外，我就没有写小说的勇气。”这就是他所追求的“生命的道德”和“最高艺术精神”。也就是说，他企图用这种叛逆的方法来撞击自我内部的旧东西，否定和破坏旧的自我，从自我内部击溃既有的社会秩序，既有的政治价值观念。

他的这种“堕落论”的小说化,就是《白痴》。小说的故事,发生在战争末期在人畜混杂同居的陋巷的小屋里：青年伊泽与逃到小屋里的白痴女子发生了关系。在空袭之下，伊泽带着白痴女逃走，不时凝视着那个毫无精神性的白痴女只剩下的肉体的悲哀和虚空，在精神与肉体的严重失衡中，丧失重心，自我陶醉，发现了实际存在于人中的动物本能的生的原质。

坂口安吾的颓废思想的产生，是基于他对世界的认识采

取了虚无主义的态度，是以对社会和人不可信赖为其根底的。他对现存的一切都感到绝望，统统加以斥责或抛弃，认为在战后的废墟上幸存下来，还有什么抱负呢？于是他对一切都丧失了热情，什么思想、主义，什么左翼右翼都不相信了，产生一种绝对的孤独感。他自觉地认为：“人的生存及其自身就孕育着一种绝对的孤独，无论哪个作家，大概都是孤独的，所以怜恤自我的孤独就不是文学。”(《文学时评》)而这种孤独感又是由于战败后的日本在国际上处于完全的孤立，以及作家本人在政治上、生活上的失意而留下的压抑心理，产生一种潜在意识，即因过度压抑而形成的一种心理变态，最后满足于肉欲的追求，走向堕落和颓废，企图以肉欲的肆虐来恢复心灵的平和。也就是说，他在绝望中梦想以“无赖”来开辟一条文学新路。所以无赖派作家在文学上所追求和描写的对象，是那些冲破世俗一般观念的人，以为虽是恶德但自觉是罪恶的人。

如果说，坂口安吾对无赖派在理论上进行阐释，只在《白痴》上作了实践的尝试，那么，太宰治则在小说创作上大量实践,使“堕落论”得到了充分的表现。

太宰治(1909～1948)原名津岛修治，生于青森县北津轻郡金木村一个大地主家庭，父亲当过贵族院敕选议员，生母病弱，自幼由姨母抚养，缺少母爱。中学时代，太宰治入义大夫女师匠门下，经常出入高级饭馆玩乐，对其父的地主生活有所感受，写了习作小说《无底深渊》，暴露其父的淫荡伪善的生活，显出其写作的才华。在芥川龙之介自杀两年后，即他高中毕业的前一年——1928 年，他也曾服毒自戕未遂，其原因众说纷纭，比如因为对革命的恐惧、思想的苦恼、对高考的不安，或者对芥川之死的憧憬。但他本人对这个问题，缄口不言。

1929 年上东京大学法国文学系，一度被卷入当时阶级斗

争的风暴，参加了地下左翼运动，不久在特高警察的压力下“转向”，背上背叛同志包袱的苦恼之余，断绝了自己与封建家庭的关系，与一有夫的酒吧女招待田边渥美相恋和同居，双双在江之岛投海殉情，女子溺毙，惟他获救。他受到政治与生活的双重打击，深感“丧失为人的资格”，精神几陷于崩溃；且因药物中毒，一度被迫住进精神病医院。住院期间，与温泉艺妓小山初代邂逅，双方家长反对他们结合，又一次共赴水上温泉，试图服药自杀未遂，两人分离了。他根据以情死事件为经纬,用“太宰治”的笔名发表了小说《回忆》（1933）,博得恩师井伏鳟二的肯定，引起文坛的注目。

1935 年大学毕业后，太宰到《都新闻》社应试，未被录用，再次企图自缢，但上吊用的绳子断了，他又一次捡回了一条命,撰写了《丑恶之花》（1935）、《虚构的青春》（1936）、《狂言之神》（1936）、《创生记》（1936）及其后的《富岳百景》（1939）、《东京八景》（1941）等。这些作品受到弗朗索瓦·维荣和波德莱尔的强烈影响，育成精神与肉体相克中的烦恼与痛苦、压抑与受虐、紊乱的神经与赎罪的感情等等因素的交错，便初步形成他的文学的本质特征。这是太宰治文学创作的第一个时期。

战争正酣,在内阁情报局的“嘱托”之下,他除发表了几篇反映市井一隅支援战争的小文外，只写远离时势的作品，比如取材于近世西鹤小说的《新释诸国故事》（1945）、以日记形式叙述鲁迅仙台学医故事的《惜别》（1945）等，所以受到内阁情报局的严密注视，他的作品屡遭查禁，他的家两度罹难。但他表示自己为日本而尽力，这是他因为他爱日本。后来疏散到甲府，受空袭后又转移至故乡金木町。半月后，迎来了停战。他又说：日本失败了。假如日本胜利的话，也许自己就不会像现在这样爱日本。自己过去也从未这样爱着战败的日本这个

国家。[1]

战后,太宰治以战时写就的《潘多拉的盒子》(1945.10)问世而重登文坛，开始了他的第二个创作期。这部作品用17世纪法国“无赖派”文人贝尔热拉克的讽刺手法和江户戏作文学的滑稽的笔触，表达了反抗当时的权势，反叛传统的因袭和讴歌自由的思想，初具“无赖派文学”的特色。此时他开始强调:“我是无赖派。我要反抗束缚”。

他回到东京后，面对战后的混乱状态，深感战争的责任和日本文化的堕落。此后他久久未能执笔，到了发表《维荣的妻子》(1947)、《斜阳》(1947)和《丧失为人资格》(1948),完全采用戏作的手法。《维荣的妻子》写了维荣的妻子面对自己的丈夫酗酒欠债，到一酒馆干活抵债。她抱着一种无奈的哀伤之情，与酒客互相调笑，甚至很简单地落到一个青工的手中。人们戏称她是木偶净琉璃《忠臣藏》中卖身为妓替丈夫赚钱还债的阿轻。她却似乎感到摆脱了现世的束缚，当丈夫向她表示自己不是一个“人面兽心的人”时,淡淡地回答丈夫说:“‘人面兽心’也不要紧嘛。咱们只要活着就行啦”。作家以这种方式，展开对战后社会的批判和人生的剖析，表现了他在艺术上的反叛精神和反近代传统，成为无赖派的中心人物。其中《斜阳》和《丧失为人资格》是无赖派的纪念碑式的代表作。

《斜阳》以一个没落的贵族家庭为舞台，出场人物有没落贵族和子和老母亲、弟弟直治、颓废派文人上原等四人。故事通过姐姐和子以第一人称的讲述和弟弟直治的日记与遗书展开:6年前已经离婚的和子，在伊豆山中别墅与老母亲相依为

①引自唐纳德·金《日本文学的历史14》(近代·现代篇),第200页,中央公论社1996年版。

伴，战后弟弟直治复员归来，生活放荡不羁，挥霍无度，又恋上一个画家的妻子。他耻于这种贵族没落生活，又无法摆脱，精神陷入极度的空虚，“对人世间不存在任何希望”，留下了一封表达自己精神崩溃后内心痛苦的遗书，然后自杀死亡。姐姐和子无所寄托，与颓废派小说家上原相恋、同居，有了身孕。母亲亡故，弟弟直治自杀，此时上原却离开了她。她认为自己和上原都是“过渡期道德的牺牲者”，决心与旧传统决裂，将自己钟情的人的孩子生下来，养育成人，梦想着完成自己的“道德革命”。最后和子站在斜阳下暗自思索着这一悲愿：“我们准备永远和旧道德斗争到底，决心像太阳那样活下去”。

根据太宰治的生活经历，不难看出《斜阳》中的这四个人物都是作家本人的分身，反映了他在不同程度上对战后社会的虚妄的反驳。然而，《丧失为人的资格》则是以作家本人的生活经历作为基础，用主人公大庭叶藏一人的日记的形式，来独白了自己之所以“丧失为人的资格”的故事：叶藏是个虚无主义者，他通过自己面对的炎凉世态、嗜烟酒嫖妓女的放荡和参加左翼运动的挫折的生活经历，产生一种对人的恐惧感，觉得“人类完全处在互不信任之中”，紧绷着感伤的神经，希祈固守在属于自己的独立的世界，从而彷徨地过着游离在人世间的生活，最后连苦闷都丧失了，意志和判断力丧失了，“丧失为人的资格”，成为“废人”。于是自己在最后的日记中写道：

……所谓"废人",在这种情况下似乎成了"喜剧名词"了。

如今,我没有幸福,也没有不幸。

只是，一切都在成为过去了。

我一直在无底的地狱中悲惨地呼救着。这便是我生活着的所谓“人间”的世界。这一点是我迄今为止所悟出的惟一的

真理。

只是，一切都在成为过去了。

我今年 27 岁，白发明显地增多。在一般人看来，我已是 40 多岁的年纪了。

这部作品采取滑稽、闹剧的表现形式，毫无虚构和粉饰，赤裸裸地展露了太宰治全部的真实思想和真实人生——他丧失了一切希望，乃至“丧失为人的资格”，带来了极度的苦闷、忧郁和愤懑，对一切价值、对所有人都不信任，乃至嫌恶，甘心自认为“废人”，表现了一种自虐式的抗争。

太宰治在完成《丧失为人资格》的同时，于 1948 年 6 月 13 日深夜，与情妇山崎富荣双双投身玉川上水，了结一生。《丧失为人的资格》也成了作家的绝唱。它是太宰治文学的总结算，实际上也是太宰治人生的总结算。

第三节
战后的大众文学与松本清张等

战后不久，由于美占领当局将时代小说视作美化封建的东西而遭查禁，战前以时代小说为主体的狭义概念的大众文学，刊登完山本周五郎的最后一部时代小说《日本妇道记》后一度宣告了销声匿迹。到了 50 年代，发表了村上元三的《源义经》（1951～1955）、富田常雄的《弁庆》（1951～1955），尤其是吉川英治的《新平家物语》（1950～1957）等，让义经、弁庆这些日本人最爱的历史人物在那里重新登场，展现他们在历史潮流中的浮沉的命运。这些大众文学作家在战后大众文学重建期间，依然以娱乐性为主，追求文学的趣味性。

大佛次郎的《归乡》（1948）、石坂洋次郎的《石中先生品行记》（1948）等在废墟上率先开拓战后大众文学的新路。从 50 年代中期开始了战后大众文学的复兴期，日本文坛试图在纯文学与大众文学之间创造一种新模式，来取代迄今以时代小说为主体的狭义的大众文学，以求得自身的发展。有的大众文学史家把这种将纯文学的艺术性和大众文学的趣味性结合产生的"中间小说"形式，也归入大众文学之列。比如尾崎秀树将井上靖、水上勉、山崎丰子、有吉佐和子、三浦绫子、濑户内晴美等也视作大众文学作家，在《大众文学史》上大书一笔。作为战后的大众文学走向多样化，出现了包含推理小说、新历史小说、社会小说、经济小说、科幻小说、新传奇小说等模式，大众文学的内涵也发生了很大的变化。大众小说无论在内容上还是在形式上都有了非常大的发展，形成了广义上的大众文学。

战后大众文学复兴期的代表作家是松本清张和五味川纯平，他们代表着推理小说、新历史小说的最新的成就，为战后大众文学的复兴作出了自己的贡献。

松本清张（1909～1992）以推理小说《点与线》（1957～1958）的问世，开始享誉大众小说坛。这部小说围绕福冈县香椎地方发现一对男女尸体，探长采取非逻辑的推理方法，得出"殉情自杀"的错误判断，以此暴露官厅的贪污渎职的事实。接着又写了《零的焦点》（1958～1959）、《日本的黑雾》（1960～1961）、《砂器》（1961）、《深层海流》（1962）等，在文坛掀起一股"松本清张热"。

他的代表作《日本的黑雾》，从崭新的视角描写了朝鲜战争期间在日本发生的"下山事件"、"松川事件"等一系列事件，揭示了制造这些事件的目的是镇压进步力量，其背后主谋者

是美占领当局，结果浮现出美占领下的日本蒙上了一片黑雾。

松本清张谈到他创作《日本的黑雾》时写道:

最初发表这个作品的时候，我考虑到自己是小说家，本打算用"小说"的体裁来写。

但是如果写成小说的话，就得多少加上一些虚构的成分。那样一来，读者就无法区别哪是真实的材料，哪是虚构的部分。也就是说，由于加上了虚构，客观的事实反而会被混淆，真实性也就会被冲淡。我认为还不如把调查到的资料原封不动地摆出来，再根据这些资料提出我的看法，那样给读者的印象远比小说体裁直接得多。

于是，就形成了这样一种"也不是单纯的报告或评论"的特殊体裁。我根本没有打算写"传统意义上的文学作品"。我想发表的是以自由的体裁随自己的心意而写的文章，即使违反了常规也在所不惜。只要能把作者所想的事最有效地传达给读者，采用什么文学体裁是不重要的。我就以这样的方式写下去了。①

所以以《〈小仓日记〉的故事》（1952）获芥川奖的松本清张，却从此放弃纯文学的创作而创造了这种社会派推理小说的模式,继续写了《帝国银行事件》（1959），通过帝国银行发生的下毒杀人事件，当局嫁祸于一个市井画家的故事，揭露美占领当局管辖下一个研究细菌的保密组织有杀人凶手之嫌。《现代官僚论》（1963～1965）揭露中央官僚机构更易长官而展

①松本清张《日本的黑雾》代跋(中译本),第347～348页,作家出版社1965年版。

开的政治权力斗争等。

这些作品不单纯描写破案的情节，而着重对人物性格的刻画，努力分析隐藏在犯罪背后的社会根源，探求社会环境的影响和罪犯的思想发展脉络，揭露了日本经济高速发展中人的精神空虚带来的种种弊病。由此足见，作为社会派推理小说作家，松本清张所具有的敏锐的洞察力和强烈的政治意识。

《砂器》的问世，更成为大众小说的艺术性与思想上统一的典范。它描写贫苦青年秀夫靠个人奋斗成为著名音乐家后,生怕暴露自己的身世,不认生父,抛弃情人,杀害救助过他的恩人，走上犯罪的道路，最终经过严密侦缉破案了，但却留下一个深刻思考的问题：人生犹如砂制的器皿，即使一时成了器，但一经风吹雨打，就毁坏殆尽。小说反映社会存在阶级和身份的差异，以及社会对穷苦人的才干的种种限制，以此抨击社会的不公平。

可以说，松本清张以文学的真实性作为自己文学的生命，以“文学应该是暴露的文学”,作为自己的小说创作的原则,他强调要“把侦探小说从悬念的小天地摆脱出来，置于现实的大世界里”,即分析犯罪的“动机”的时候,要“加进社会性”来剖析复杂的社会结构。因此他的小说不落一般探侦小说追求悬念的破案巢臼，而是通过逻辑推理的形式去寻找案件的真实，以暴露社会的真实。作家在创作中实践了这一原则，突破了日本近代以来侦探小说以江户川乱步重破案的逻辑推理为代表的“本格派”和以横沟正史重神奇、冒险和变态的“变格派”的既有模式，开辟了社会派推理小说的先河。

五味川纯平（1916～1995）以写超长篇的战争小说而驰名文坛。出生在我国大连的五味川，在二战期间曾充当日本侵略军在中苏边境与苏军交战，所在部队被全歼，生存者包括五

味川在内只有 4 人。他在自白这段战争体验时说：“ 我们的年代，与其说在战争年代生活过来，不如说是受战争愚弄生活过来的”(《图书新闻》1965 年 9 月 4 日),这一思想就成为他的文学的基因。他的《作人的条件》(1956～1958) 就是以在这次“ 受战争愚弄”中生还的战争体验为素材写就的，主人公梶在矿上管理劳务，由于反对日本工头虐待中国劳工和日本宪兵杀害中国矿工、处死战俘，而被驱赴北部边境前线。在战场上面对生与死的激烈碰撞，他反抗军队内部的压迫，被投入牢狱。但是日本战败，在大逃亡的路上，他为了生存，杀死了中苏的军民，被俘后又出逃，最后倒毙在东北的雪原上。作家试图通过这个人物在战争中的双重性格，探索在某种环境下人性的丧失与复苏,以及“ 作人的条件”,发现“ 第二的人生”。作家以切肤的战争伤痕，写了战争，又超越战争文学，以它作为一份“ 作人”的精神遗产，警醒后世，这是具有重要意义的。

《作人的条件》发表后，五味川纯平并不认为诉说那个战争年代,仅《作人的条件》那三千张稿纸就足矣。但他是想摆脱过去而接近当前这个时刻，所以他说：

在《作人的条件》中，也许我总算把战争使人尝到的悲哀与愤怒的一个断面写出来了。然而我不得不承认，自己的笔几乎不曾触及战争和人之间那形形色色的、多层次的、错综复杂的、拼死拼活的、有时却又极其缺乏意义的各种关系。（《感伤的序》）

于是，五味川纯平又完成一部全 18 卷凡 2,200 万字的战争小说《战争和人》(1965～1982) ,气势恢宏地描绘了日本 15 年侵华战争史中的各个重大事件，并以这些重大的历史事件

为背景，以军火商伍代家依靠战争发迹的故事为主轴，用历史学、社会学、心理学的经纬线，纵横交错地编织出一幅战争与人的关系图，展开了一个个政党的纷争、军政的矛盾、军部内部的倾轧、财阀与军部的勾结、资本家的巧取豪夺和工人大众的痛苦挣扎、男女恋人的悲欢离合，以及大陆的人们不断进行着反法西斯主义的斗争、以耕平代表的反战运动和形形式式的人追求各种各样的理想和欲望等战争故事，以揭示“这场战争不知破坏了多少人的爱情，葬送了多少人的前途”。作家在完成全稿之时,再一次表示:他再执笔的话“就要试图追究日本人不幸的真正原因!”(《感伤的跋》)这说明作家的创作是具有明确的目的意识的，也就是从纯粹的人道主义的立场出发反对一切战争，最后他通过伍代家的代表人物由介的嘴，说出“所有战争,结局都一样,哪怕刚开始时存在正义与邪恶的对立，但终将归于彼此残杀”，这就充分地反映了作家的历史观、战争观是存在其局限性的。

在大众文学的复兴期，五味康佑的《柳生武艺帐》(1956)、柴田练三郎的《眠狂四郎》(1956)、山本周五郎的《留下枞树》(1956)、海音寺潮五郎的《天与地》(1960)等，将传奇小说现代化或开辟新的历史小说方面，为战后的时代小说奠定了新的方向，在战后的时代小说史上占有重要的位置。

到了60年代以后，大众小说进入发展期。司马辽太郎以新历史小说《龙马奔走》(1962～1966)和城山三郎以经济小说的系列，揭开了这一时期大众小说新的一页。

司马辽太郎(1923～1996)发表了《枭城》(1959)获直木奖而走上大众小说坛，这篇长篇小说以天正伊贺之乱后被逐到伊贺的密探进行复仇故事，展开那个时代的绚丽画卷。接着以富有传奇性故事的密探为题材，写了《上方武士道》(1960)、

《风之武士》(1960)、《风神之门》(1961)等，形成司马文学的一个特色。

以发表《龙马奔走》为契机，司马转向致力于新的历史小说创作。这部长篇小说代表作，描写幕府下级武士坂本龙马在乱世中奋发学武艺，在下级武士的拥戴下，众望所归，由维新志士成长为现实政治家，接受激荡时代血与火洗礼的故事。此后他连续发表了《窃国物语》(1963)、《关原》(1964)、《新史太阁记》(1968)、《城塞》(1969)等战国历史小说四部曲，以鸟瞰战国时代的历史的姿态，对错综复杂的种种问题，作出了现代的诠释。

在以战国时代、幕末和维新的历史为题材的小说中，以人物在变革期的活动为主体者居多，主要有：描写河井继之助的《山岭》(1966～1968)、以吉田松阴、高杉晋作为主人公《活在世上的日子》(1969～1970)、反映大村益次郎生涯的《花神》(1969～1971)、塑造战国时代实现日本统一伟业的丰臣秀吉及其家人们的《丰臣家的人们》(1973)，以及描写明治时代的乃木希典之死的《殉死》(1967)等。作家描写这些历史人物，大多是将他们放在他所说的“历史上那种剑拔弩张、金戈铁马的紧张时期”，即放在历史动态的变化和发展的整体之中，立体式地把握历史人物的精神与行为的模式，以及他们的历史命运。

在作家的创作生涯中,与《龙马奔走》齐名的《坡上的云》(1968～1973)通过陆军骑兵创始人秋山好古及参加日本海海战的名参谋的弟弟真之，和其友近代俳句开山祖的正冈子规三人面对幕藩改制、现代化过程的种种困难，以及中日甲午战争、日俄战争的种种对应，形象地反映了维新变革时代保守与进步对立的世相，表达了作家要求变革的愿望。正如书名所

标示的那样，其主题是：时代的变幻如飘浮在坂上广阔的天空上的一朵云。

从以上不难看出，司马辽太郎以自己独特的方式，处理了历史、历史人物和历史小说的关系，从而创造出他的历史小说的艺术魅力。他说道：

历史小说是写完结了的人生。比如丰臣秀吉弥留之际，才注意到秀赖的命运。秀吉本人不知道自己的命运，但四百年后的我们却知道他的命运。也就是说，我们可以鸟瞰完结了的人生。这就是历史小说的魅力。①

简言之，司马辽太郎的历史小说观的核心是“鸟瞰完结了的人生”。如果将这句话分解的话，就是主张历史小说的写作技法,一是“鸟瞰法”;二是写“完结的人生”,即“盖棺论定”,这样才能对历史和历史人物的是非功过作出较为全面客观的评价。他的历史小说正是运用这种小说技法写就的。

司马辽太郎除了写日本小说之外，还发表过中国的历史小说《汉风楚雨》（1971）、《空海的风采》（1973～1975）、《项羽与刘邦》（1980）。

作为经济小说作家的佼佼者城山三郎，原名杉浦英一，曾就读东京商科大学（今一桥大学），毕业后在爱知学艺大学执教，专攻经济理论，积累了丰富的财经资料、经济知识和经济生活体验。他的短篇小说《输出》（1957）开辟了经济小说这一新样式，开始活跃在日本文坛上。这一处女作短篇小说是以战后日本经济起飞为背景，描写商业资本家在追求最大的利

① 转引自尾崎秀树《大众文学史》,第208页,讲谈社1989年版。

润下，驱使三个受薪者落入悲惨的命运，寓意深刻地点出作品的主题：资本家输出的不是商品，而是输出活人。

《输出》获得好评后,城山接着发表中篇小说《锦成股东》（1958），它通过一公司的股东会元老内藤锦城为争夺股东主导权而与对立方展开殊死较量的故事，以探索人在资本主义这个庞大而复杂的经济社会结构中如何求生存的问题。小说获 1959 年度直木奖，确立了他的大众小说作家的地位，为战后大众文学复兴作出了贡献。

此后城山三郎写了一系列经济小说，其中《小说日本银行》（1963）、《官僚们的夏天》（1975）是比较有代表性的作品。前者通过银行职员的遭际，反映政府、议会、金融界的营私舞弊；后者抓住通产省制订政策最关键的夏天，描写了该省官僚们的国际派和民族派围绕采取什么应付经济危机的政策而展开的、不同政治和经济的利益集团的斗争。这两部小说，无论在思想深度上，还是在揭示问题的广度上，都有较大的突破，揭示了日本社会的基本特征。此外还有描写“ 抢米暴动时代”大阪大商人囤积居奇，平民百姓面临饥馑的《鼠》（1967）、反 映纺织业界的残酷竞争的《办公室下午三点》、揭示公司职员在日常生活中所面临的种种问题、悉心盘算着自己退休后天天都过着星期天一样悠闲生活的《每日都是星期天》（1976）等 。

城山的创作虽以经济小说为主，但他所涉及的，不限于经济领域，而且将笔触伸入到社会生活的方方面面，以敏锐的目光捕捉社会生活中带有普遍意义的问题，并抨击种种时弊，比如从描写农民在足尾矿毒事件中受害的《辛酸》（1962）,到批判办学商业化弊端的《今日不再来》（1975）等。作家在这些作品中对下层人物、主要是下层工薪阶层表示了深切的同情，对现实的反映非常真切，很少粉饰，富有真实感和时代感。在表

现上，则沿用传统的写实方法，重视故事情节的安排，对人物也多通过行动来塑造，很少细腻的心理描写。总的来说，城山三郎坚持反映生活和坚持批判现实方面，与松本清张一样，为大众文学起到了典范的工作。

在当代大众小说坛上，吉村昭的《武藏军舰》（1966）、五木宽之的《瞧，苍白的马》（1967）、野坂昭如《萤虫之墓》（1968）、渡边淳一的《花葬》（1970）、森村诚一的《超高层旅馆杀人事件》（1975）、井上厦的《吉里吉里人》（1981）等等，都占有一席之地。

第十二章 文学的异端与标新

存在主义的传播与再传播——埴谷雄高、椎名麟三——安部公房——大江健三郎

第一节 存在主义的传播与再传播

西方存在主义哲学传入日本，始于明治 30 年代，即 20 世纪初。当时日本哲学界已经开始引进西方的克尔凯郭尔、雅斯贝斯、海德格尔的存在主义哲学思想，尤其是 1919 年和噪哲郎出版《尼采研究》之后，介绍与研究工作逐渐走向系统化。到了昭和初期，即 30 年代，西田几多郎对存在主义哲学的核心问题——自我,与禅学的"无"的思想结合,推演出"无"的存在的形式,即"他要超越主客对立,追求'物我相忘,主客相没'时的自我，非理性的自我。这个非理性的'自我'不是普遍性的，而是绝对孤立的自己；不是理智的，而是带有忧伤烦恼的、情感内向的思维方式"，从而对存在哲学作出了自己的解释。1931 年九鬼周造发表的《存在哲学》一文第一次将 Kxistentisim 译为存在主义，并且介绍了存在主义的基本理论。稍后

的 1933 年,如前所述,三木清引进 不安的哲学”的同时,从人学的立场出发，主张用理性与感情的统一来创造“ 新人的类型”，主张自我是行动的自我、实存的自我，并从客观转向主观，引入自我的内部，表达了自我与存在主义哲学的“ 先于本质存在”的命题，从而明确地表述了存在主义的思想。[①] 翌年开始在文学上译介了西方存在主义的文学作品，如堀口大学译《墙》、臼井浩司译《呕吐》、《密室》等,同时陆续出现了具有存在主义色彩的作品，如村山知义的《白夜》、高见顺的《不应忘故旧》、三好十郎的《幽灵庄》等。但当时在日趋严重的绝对主义的重压下，存在主义没有适宜的发展土壤，没有流行起来形成一种文学思潮，不久就在军国主义的思想钳制下被扼杀了。这就造成日本存在主义发展的滞后性。

第二次世界大战以后，日本遭到彻底失败，从政治、经济到思想领域都受到巨大的冲击，特别是美国投掷原子弹对广岛、长崎造成毁灭性的打击，给日本国民的心理投下了长长的阴影。他们在急剧的历史转变过程中，感到无法把握历史的进程和个人的命运，在绝望和孤独中忍受着战后现实的沉重负担，普遍产生一种抑郁的精神，企图从苦闷彷徨中诉诸于自我否定、非理性的东西，这才给存在主义哲学和文学提供了发展的气候。

战后日本哲学界以“ 存在主义研究会”及其会刊《存在主义》为中心，对存在主义的研究又活跃起来，他们一方面积极译介克尔凯郭尔、雅斯贝尔斯，萨特的论著和基本思想；另一方面用存在主义的观点来解释战后社会的各种现象和剖析被战争扭曲的自我的存在问题。尤其是萨特的存在主义思想的

① 王守华、卞崇道《日本哲学史教程》,第 467 页,山东大学出版社 1989 年版。

传播非常广泛和深远，其影响不仅限于哲学界、文学界，而且及至一般的大学生。其特点是：一是将反对战争的反人性的抗议与检讨战争历史教训结合起来；二是将反对资产阶级社会现行体制与探索社会的前景结合起来：三是按照日本的思维方式阐述西方的存在主义，使之适合于日本理论知识的诸领域，并通过美学理论的阐释和文艺作品的形式对日本社会意识产生影响。

60 年代日本经过反对“日美安全条约”之后，社会处在动荡的不安状态，萨特和波伏娃① 访问日本后，又再兴起一股存在主义的热潮，研究对象不仅限于萨特，而且扩大到卡夫卡、加缪、陀思妥耶夫斯基、尼采、波德莱尔、马尔罗等,使存在主义的解释更加多样化。

日本存在主义在美学上表现，首推今道友信依据西方存在哲学的方法论原则来构建自己的美学和艺术创作的存在概念，他不是从艺术存在的真实的现象出发，而是从艺术的“定义”出发，而这种艺术的“定义”乃是一种非理性的创造力，归根结底是非存在的表现形式，即包罗万象的创造性和否定方式的表现形式。从今道的观点来看，不存在给人们打开通向死亡的道路，他认为这和死亡不是存在的东西毁灭，而是人类灵魂最高的瞬间，是它的升华一样是对有感觉的物质实体的完全解脱。他还企图以此来说明艺术的宗旨，认为艺术是要使灵魂不完全地或部分地从具体实践中解脱出来，免除惶恐不安和空虚的感觉。这样在世俗存在的条件下真正发挥人的

① 波伏娃(1908～1986Simone de Beauvoir)， 法国女作家、哲学家。萨特的伴侣。她的小说主要阐述存在主义的主题。代表作品有：《应邀而来》、《人总有一死》、《达官贵人》等。

才能的惟一可能的途径，就是艺术创作和人掌握艺术作品。①

战后 1946 年，以翻译出版《墙》单行本为契机，萨特主张"介入文学"的思想,对战后日本文学产生很大的影响,但陀思妥耶夫斯基的影响也是不能忽视的。他们的影响，主要表现在存在主义作家们按各自的方法，尝试着以存在主义来表现文学的整体，将存在主义文学倾向向社会扩展，反映战后社会的整个危机意识。

日本存在主义文学的基本内容，首先是探讨战争对人性的扭曲、人的存在的荒谬性和反省人的存在的价值。如上章所述,战后派作家大都有战争的体验和"转向"的体验,战后具有一种强烈的忏悔意识，积极从自我内部追究战争的责任、"转向"的责任,从痛苦的体验中否定过去的自我,重新寻找自我的恢复和自我存在的新价值，在绝望中探索一种新的信念。这是一种逆反心理，从逆反中肯定人的存在价值。只有从他们这种受战争创伤的逆反意识中才能准确地捕捉其真实的意义，它既有对现实的严峻认识，也有自我的再检讨。日本存在主义文学就是主要反映人的命运被战争所蹂躏和被政治所主宰，完全丧失作为人的资格和价值。它表现出来的两种倾向：一是人被现实的力量所压倒，处在完全孤立的状态下对自我、对社会所进行的主观的反抗；一是社会巨大的机械力制约着人的命运，人的存在的基本关系是脆弱的，于是将人放在特异的位置上，从观念世界揭示人的存在的不合理性。

其次是探讨人的自由问题。日本存在主义作家基于战争的历史教训和思想体验认为，关系人的存在的根本问题，是"人的自由问题"。为寻回在战争中丧失的自我，就必须重新

①王守华、卞崇道《日本哲学史教程》,第 470 页,山东大学出版社 1989年版。

检讨人的自由问题，即获得“ 自由的选择”、“ 自由的创造”问题。他们以为，只有自我享有充分的自由，才能重新确立人的本质和人的主观能动性。这是日本存在主义对战争和权力压迫人的自由的一种实际感受和思考，它力图充实人的存在的内容。这种对人的自由的追求，带有对战争和战后现实的否定的含义，以及对人们掌握自我命运的鼓励作用。本多秋五曾概括说：存在主义文学所“ 追求的最终的东西，如果用一个名称来表达,那就是人的自由”(《物语战后文学史》)。与此相关，就是对人道主义的追求，强调尊重人，发出了尊重人性的呼唤。这是建立在批判战争的非人道、反人道的基础之上的。

50 年代以后，随着战后时代的终结，日本社会开始摆脱战后的混乱、贫困和战争的阴影，经济进入恢复与高速发展，社会相对稳定但又面临新的矛盾和危机。日本存在主义从探讨战争和战后人的基本存在的关系，转而关注整个资本主义社会的状况和人的存在的不合理现象，但又表现出一种悲观与绝望的情绪，只相信自我的完善，而不相信民众的变革力量。他们对战争的体验逐渐淡薄，有些人就根本没有战争的体验，脱离了战后初期的存在主义对战争和战后生活的积极关心，虽然也不乏对政治、社会的关心者，但大多陷入追求个人内心的不安和日常生活的矛盾中去。这种转变，主要是如上所述的日本社会，既充满和平与发展，又充满荒诞、异化、扭曲和丑恶的一种反映。文学要表现这种与战后初期不同的社会现实与生活，无论在观念上和形式上，自然都要发生相应的变化。从对战争和战后生活的关心，转向对资本主义社会的危机，以及新时代的核武器对人类的威慑等现代社会问题的关心，以及作出存在主义式的思考。正如大江健三郎所说的，“ 我们新的一代文学家必须在可怕的孤独中进行暧昧的战斗”

（《传统与文学》）。所以说，存在与虚无几乎成为存在主义文学的主调。

从创作上来说，战后派的埴谷雄高、椎名麟三，第二批战后派的安部公房，以及“第三批新人”之后涌现的大江健三郎都是较有代表性的存在主义作家。

第二节
埴谷雄高、椎名麟三

战后派的埴谷雄高（1910），对战后存在主义文学作出了重大贡献，其功绩在于努力促使存在主义日本化。他在《死魂灵》（1946～1949）中提出“意识＝存在”的新理念，强调了意识是一切存在物互相凭依的状态，是“自己＝他人”、“他人＝自己”这样一种完全是观念性的自我世界，企图以此观念构建其日本式的存在主义思想。

埴谷雄高出生于台湾新竹，小学至初一在台湾就读，接触到殖民地社会的特殊的人际关系和不合理的人的存在，对他的感受性的形成产生重大的影响。1922年回国后，入目白中学，开始爱读莱蒙托夫的《当代英雄》、陀思妥耶夫斯基的《白痴》，以及隆布罗索的《天才与疯子》。上日本大学预科后，耽读安德列耶夫、E·A·波等的作品，并开始接受无政府主义的影响。与列宁的《国家与革命》邂逅，从无政府主义转向马克思主义，参加了日共和左翼运动，并参加起草日本第一部《农业纲领草案》。1932年被扣上“不敬罪”和违反“治安维持法”的莫须有罪名，入牢年余。在单独牢房里阅读康德的《纯粹理性批判》等哲学著作，形成他独自的“存在的革命”的形而上观念，对他“转向”及其后的文学创作打下了思想基础。在战时

和战后发表的《洞窟》(1939)、《意识》(1948)、《虚空》(1950)等若干短篇小说，并未引起文坛的注目。

战后，埴谷全力倾注在创办《近代文学》上。同时，经历了战争的他，就战后文学的位置进行了探讨，作了这样的一段论述：

> 可以认为，20世纪文学的主题，是挖掘战争与革命的力学，以及通过掌握存在论进行一定的阐释。因此可以说，战后文学是要朦胧地、有一定自觉地、无法回避地担负起这一20世纪文学主题的文学。而且各人在各自的工作中逐渐加强了这种自觉性。①

这一“战争与革命的力学”的思考和“存在的革命”存在论的视点，成为战后埴谷文学的中心命题。这在他的《死魂灵》就充分表现出来。这部长篇小说在《近代文学》创刊号上开始连载，成为战后存在主义文学第一作，对日本战后文学产生了很大的影响。小说以三轮、津田两家的三代人为纵轴，以三轮与志为中心的同时代的青年们为横轴展开思想问题、观念问题的种种议论。与志少年时代就对自己的生抱有一种异常的感觉，认定人的意识与存在有矛盾。他思考的命题是“A是A，自己是自己”这个伦理学上的所谓“对同一律的不快”，而且只相信这种不快，并推断这是一种与现代人的思维方式完全不同的思维方式。这是主人公的一种自我意识的延长。

小说没有故事情节，描写的地点无论是设置在精神病医院、牢房，还是在顶楼房间、公园等，都是以紧张的对话和奔放

① 埴谷雄高·古林尚对谈，《战后派作家的话》，第87页，筑摩书房1971年版。

的思考，围绕与志提出的上述“对同一律的不快”观念性的主题，展开不同代人之间或同代人之间的对立观念的议论。作家试图通过对这些战前参加过或接近过革命运动的人们自由自在议论的绘声绘色的描写,突出宣扬主人公的“不快”,不仅存在于自己的感受,而且还存在于“宇宙性的气氛”,即宇宙间的万物之中，于是不断地对自己是现实的存在表示“不快”。它揭示了“对同一律的不快”是一切事实变化的原动力。这一存在论反映了作家本人对于变革人的精神的“存在的革命”的追求，以及对西方存在论作出“亚细亚式的思考”。作家最后提出只有充分掌握“存在的革命”的三个条件,即“从终结开始则无法开始”、“巨大的无关系”、“最高的存在才是存在”,才能实现“意识＝存在”的样相。这些议论是比较难解的,但《死魂灵》的独到之处，在于它通过诗的想像力和追求意识流的特异文体，将自我与存在的形而上的观念出色地表现出来。

正如松原新一指出的:“埴谷雄高的思维方式，是在观念上让自己翱翔在完全非现实的地方、无限远的彼方，并用那只由观念转移到那无限远的彼方的眼，来把握现实，回到现实。当这种思维面对政治时，就会作为从彻底的理想主义出发的批判表现出来”。“埴谷雄高这种试图展开‘思考实验’的文学，在过去日本文学家谁也未曾想到的宏大的观念世界里展开，而屹立在战后文学史上。”①

此后埴谷雄高沿着这部探求存在论的思想小说的轨迹，撰写了《永久革命者的悲哀》(1956)、《幻视中的政治》(1970)等政论文章,从“永久的革命者”的视点出发,批判了现代的政

①松原新一《战后变革期的文学》,《战后日本文学史·年表》,第97～98页,讲谈社1978年版。

治结构，强调“ 现在的政治革命必须联系到存在的革命”， 延伸了他在《死魂灵》中的对存在论的高度抽象的思考。

与野间宏成为战后派双璧的椎名麟三（1911～1973），在奠定战后日本存在主义文学的地位方面，作出了不可忽视的贡献。椎名出生于兵库县饰磨郡会左村，家境贫困，加上父母感情不和，各自另觅情人，他难以面对，在痛苦、烦恼和绝望中离家出走，当过杂工、乘务员，并得了慢性的忧郁症。他走上笔耕之途，纯属偶然，在新泻县钢铁厂工作时，他勤奋自学，接触陀思妥耶夫斯基的《死魂灵》和尼采的存在主义哲学，留下了深刻的印象，从此打开了他的文学眼界，志向文学。此前他曾参加日共，为地下油印刊物写文章、小说和剧本，并于1931年被捕入狱,因“ 转向”—— 他自己解释为“ 脱离”—— 而获释出狱。

椎名的处女作《深夜的酒宴》（1947）经臼井吉见举荐，在《展望》杂志上发表，引起了很大的反响。小说通过过着贫困生活和有转向体经历的主人公“ 我”， 在贫民窟中生活，接触到各类下层民众在饥饿与疾病的生死线上挣扎着生活。“ 我”每日都祈盼着他们出现奇迹般的变化，然而迎来的却仍然是永劫无变化的日日夜夜的无意义的日常生活。“ 我”产生了苦闷，慨叹“ 我只是在无法忍受的现状下忍受着”“ 忍受，对我来说就是生存。我要通过忍受从一切沉郁中解放出来”。最后“ 我”在无奈中与他们当中的妓女加代在深夜的酒宴上告别。小说首先表现了人在战后的废墟上的存在，产生一种不安感和不快感；其次表现了对自由的怀疑，人既没有希望也没有幸福，只有在不安和绝望中挣扎，仿佛在死亡线上徘徊，彻底地感到人生无意义的存在，彻底地厌恶和不信任一切现实、一切思想。可以说是《深夜的酒宴》续篇的《在沉郁的潮流中》

（1947）也充分反映了这种"沉郁"和"忍受"内里所充溢着的虚无主义思想。

正如作家本人所说的："人的自由，恐怕是我一生的课题"（《在自由的彼方》）。他的《永恒的序章》（1948）正反映了他本人的存在主义的自由观。他笔下的主人公残废复员军人砂川安太因患结核病，医生告诉他，他将不久于人世。他感到自己的死的已经确定、自己的存在已无意义时，就以为自己反而有了一种"牢固的自由感"，可以成为一个完全意义上的社会主义者，于是向革命运动转化，自己在游行的高潮中因心脏病猝发而死去。他的死脸上浮现出一丝微笑。在作家看来，"死，它给我带来了一切。带来了自己是活着的，带来了这种牢固的自由感"。于是他进一步写道：

人，从死中获得自由时，就会觉得革命是真实的、而且是惟一的革命。如今无论如何必须尽快破坏眼前的、仅使生活沉郁的一切社会制度。但是，人只要不能从物质中解放出来，同时不能从死中解放出来，那么革命无疑就会成为徒劳的悲剧。然而，人如何才能从死中获得自由呢？假使这是不可能的话，那么对人来说，社会革命不就会马上变成无意义的东西了吗？

上述《永恒的序章》的这段话表明作家的人生观充满由死、自由、革命、"沉郁"、"忍受"交织着的灰色的"死的恐惧"和"不幸的意识"。这种灰色意识，在《深尾正治的日记》（1948）里更是充分地表现出来：被捕的共产党员深尾正治苦于胃痉挛，受到肉体痛苦折磨的时候，就想起自己读过的尼采的《瞧这个人》这部书来。他知道了唯物史观对治胃痉挛毫无作用，

便反省自己“真的爱大众吗？”爱大众，就要让大众从“不幸的意识”中解放出来。那么“自己真的能够为大众而死吗？”这时候，深尾正治明白：“思想这玩艺儿，是无法孤独地忍受的”，“可以让我在这种孤独中死的，不是思想，而是别的东西”。作家在这里还在深深地思考着“人的自由”这个命题：“人，从死中获得自由”吗？“革命是真实的”吗？作家也陷入迷惘而不能自拔。

这不仅是椎名麟三“转向”后的孤独心境的自白，也是许多“消极转向”者的孤独心路历程的写照。也正是所有“赤色的孤独者”的“徒劳的悲剧”。此时椎名写了《赤色的孤独者》（1951）就反映了他的“灰色意识”开始倾斜，到了《邂逅》（1952）、《在自由的彼方》（1953）就完全转向信奉基督教及其文化思想。在实际生活中，作家本人在思想迷惘，走进了死胡同之后，于1950年底正式接受了基督教的洗礼。

这系列作品，构成椎名麟三文学的存在主义的基调，也是战后派存在主义的基本特征。五十年代开始的战后时代的终结，与战后派存在主义作家不同，新一代的日本存在主义者更多地关注资本主义社会和人的存在的不合理现象，无论在观念上和形式上都有了很大的变化，对新的社会问题作出适应时代的存在主义式的新思考。

第三节 安部公房

安部公房（1924～1993）日本小说家、剧作家，生于东京泷野川一个医生的家庭，原籍北海道。其父浅吉在我国沈阳满洲医科大学任教，其母从事无产阶级文学。公房出生翌年，举家

到了沈阳。小学、中学在沈阳就读，已经开始阅读家中收藏的《世界文学全集》、《近代剧全集》,对表现主义的作品深感兴趣。1940 年,公房 16 岁中学毕业后，独自回国入东京成城高校，攻读理科。不久得了肺病，又回到沈阳的父母身边，疗养了一年。1942 年春，再次回国复学。这时东京的战争气氛更加浓厚，学校加强军事训练，他十分嫌恶。面对时代的不安，他埋头研读尼采、雅斯贝斯、海德格尔的存在主义哲学和倾倒陀思妥耶夫斯基，涉猎了他的许多文学作品。但自幼受父亲职业的熏陶，1943 年考入东京帝国大学(今东京大学)医学系,喜爱搜集昆虫标本和醉心于里尔克的《形象诗集》。1944 年 10 月，东京战局日趋紧张，全国总动员，全面征兵，他估计日本将败，便伪造诊断书，休学到了沈阳。日本无条件投降的 1945 年冬上,其父感染斑疹伤寒而亡故。他与作为作家的母亲被遣返回到故里北海道石狩川流域的祖父母家，自己只身上了东京。可以说，他幼少年时代从出生地、成长地、原籍地来回过着游移不定的生活。他自己也说，写自传开头总是无从下笔，因为他是个没有故乡的人。在他感情底部流动着对故乡的一种憎恶，也许他的文学思想是由于这种背景而来的吧。

安部回到东京,继续学业,同时开始写诗,自费出版了《无名诗集》(1947)。战后初期他生活贫困，营养不良，半工半读，靠卖咸菜和煤球为生。但通过这段艰苦的生活和奋斗，培养了对荒野沙漠的嗜好和乐天孤独的性格，激发了他的文学创作热情，也给他提供了丰富的文学素材。东大医学系毕业后弃医从文,他的第一部长篇小说《终道标》(1948)写就后,得到存在主义作家埴谷雄高的赏识，认为作者“ 面对面地处理了以称为存在感觉的事物，我感到有一个我所期待的作家出现了。”有的学者甚至说：写出《终道标》的安部公房的出现,对

于战后文学来说，是划时代的事件”[1]。

这时候,他与埴谷雄高、花田清辉、野间宏、佐佐木基一等成立了“夜之会”。受埴谷雄高、花田清辉的影响，创作倾向超现实主义,陆续发表了短篇小说《牧草》（1948），《异端者的告发》（1948）等，成为有影响的文学杂志《近代文学》的同仁。他无固定职业,过着穷困的生活,为工厂职工组织文学小组而奔走。先后发表了短篇《赤茧》（1950）、中篇《墙——卡玛尔氏的犯罪》（1951）,分别获得了战后文学奖和芥川奖,一举成名,正式登上文坛，开始了他的文学生涯。写下了在日本现代文学史占有地位的《饥饿同盟》（1954）、《石眼》（1960）、《他人的脸》（1961）、《砂女》（1962）、《燃烧的地图》（1967）、《箱男》（1973），以及短篇集《闯入者》（1952）、《饥饿的皮肤》（1952）等。此外，他还写了许多剧本和文艺评论，其中剧本《幽灵在这里》（1958）、《?本武扬》（1964）、《朋友们》（1967）分别获岸田演剧奖、艺术节奖和谷崎润一郎奖等。安部公房被认为是日本存在主义的大师。他的作品在欧洲有广泛的影响，《砂女》获法国的最优秀外国文学奖。捷克最受欢迎的日本作家首推安部公房，其次是谷崎润一郎、川端康成、大江健三郎。

安部是用象征和寓意的方法来表现现代人所处的孤独状况，人一旦有所归属，无论归属社会还是集团，就是丧失自己的“故乡”,失去自我的存在。

他的《赤茧》就写了天空开始擦黑，人们急匆匆地回窝的时候，主人公“我”却无家可归，望着林立的屋宇思索：为什么偏偏无一间是属于我的?“我”为寻找自己的家而继续不停地

①高野斗志美《现在正是我,我的王》,《安部公房全作品·2》附录,第9页,新潮社1972年版。

走着,不知什么时候开始"我"渐渐变形、化解,终于消失了。而后只剩下一只宠大的空赤茧，成为"确实不受任何人干扰的我的家"，可是"这时候却少了一个可以归家的'我'",以"赤茧"寓意人所处的环境的不合理性，从而表现了现代人所处的孤独的状态。

他的《终道标》、《为了无名字之夜》(1957)、《兽群跑向故乡》(1957)也表现了人失去了"故乡",失去了生存的空间、失去了现实的依靠，而自我奋力向无限的未知世界挑战的题旨。他在《终道标》的结尾就这样点出他的主题:

这里已经不是什么地方。抓住我的就是我自己。这里是我自身这个地狱的栅栏。现在正是我完整地占有我自己，再没有什么东西能把我夺走。连你的回忆，也已经成为我伸手也不可及的东西。尽管拍手称快好了。现在正是我，我的王。我可以走遍所有的故乡，走遍万神所在之地，从这头到另一头的极端。

然而，那是多么寒冷，多么堕落啊！不久太阳将西沉，写出来的名字也终于读不下去了……

好吧，向地狱走去!

在这里，作者要努力通过虚无的极端的制约，朝向难以给自己起"名字"的自由生存的空间,不断地转换自己,用自己的语言，给自己的生存赋予意义。安部对文学的思考正是从他的切身体验,即"失去故乡"、"缺乏生存空间"而又必须不断地向无限的未知的自己挑战出发的。正如作者在《兽群跑向故乡》反映战争刚结束，三种对立的政治力量进入东北，主人公难辨这种复杂的政治形势，但他"个人"必须与外界的现实发

生“关系”才有存在的意义,然而他没有弄清这种“关系”,他的存在受到了威胁。它暗喻的是，人在“未知”的环境，为了寻找生存的空间，就要像自由的兽群那样任意跑遍荒野，跑向故乡，求得生存。人，要做这样的自由人，要这样的人的自由。可是，在这个世界上，人没有这种自由。人无论生活在什么地方，都无例外地要被强制归属于社会。“名字”只不过是一种符号，是一种在社会的各种关系中的标识。

安部还将先锋派绘画的通过线与面运动的空间造型的表现方法，应用到动的空间里追求物体的实存感，以展开人物的活动。表现在《墙——卡尔玛氏的犯罪》上，小说的主人公因为一觉醒来，忘却自己的“名字”，失去了这个象征性的符号而被认为是罪犯，非接受审判不可。他无法接受这种现实。他发现自已被墙包围，自己欲图将墙吸收，变形为一堵墙，逃到世界的边际去。最后作家是这样结束的：

只剩下他一人留在后边。他支着胳膊肘，想抬起疲惫的身子。这时，他感到浑身有一种难以形容的奇妙的僵硬感觉。好像有某种坚硬物从他体内往外顶。

他马上意识到，这就是在他胸中的荒野里正在成长的墙。肯定是墙正在变大，已经填满了他的整个身体。

他抬起头，看到映在窗玻璃上的自己的身影。这已经不是人的模样了，手脚和头部七零八落地在一块四方形的厚板上朝着任意的方向伸了出去。

不久，他的手脚和头部像被钉在鞣皮板上的兔皮那样被抻长，他的全身终于变成一堵墙。一堵实实在在的墙。

* * *

一望无际的荒野。

在荒野中，我是一堵静静地永无止境地成长下去的墙。

安部公房就这个主人公的造型方法曾这样写道：“ 在我的思考里，这个纯真而平凡的主人公似乎是一种类型的存在主义者。我尽量沿着行动来具体地描写他，同时努力表现他把理念行动化的道理。我不是用一般的喜剧表现客观化的方法，而是考虑用主观的自然的表现来达到喜剧化”（《卡尔玛的来历》)。

从此他就在作品中，努力打破共同体的束缚，在都市的孤独中，寻找和创造存在的新路。他的《砂女》描写一个昆虫学者在现实不断侵蚀自己的生活的威胁下，作出自己的选择，进入一个砂洞里，在不断地与侵蚀而来的砂搏斗中，绝望地发现了现实世界的一个新侧面。作者着力表现主人公与砂搏斗的精神运动，寓喻人在混乱的社会的孤独中，通过努力才能创造人的存在的客观条件，才会寻找到存在的可能性。

安部公房的作品大多是描写人与现代社会的疏远，陷入孤独和绝望的生活，于是设定奇异的幻想，比如设定在一个“ 物体”内，自在地转换形象和构建非现实的世界，来追求人的内在性。他的《墙——卡尔玛氏的犯罪》这个荒诞的故事，就暗喻了资本主义社会异化，人与人、人与社会互不沟通，处在一种绝对孤独的抽象世界里。

可以说,安部公房无论是设定“ 墙内”“ 砂洞内”,还是设定在“ 箱内”“ 茧内”,但这些都不是不可逾越的界限,相反地他窥视这些东西的内里，尽管内里黑暗也要探个究竟。他在《墙》里就说:主人公撞上了“ 墙”,尽管他无法把目光从墙上移开，但他却被墙内的黑暗所吸引，盯住墙想把墙内看个仔细，它成为主人公采取行动的契机。

《箱男》出现了一个男子钻进厚纸箱里，梦想这样可以获得一张永远不存在的证明。因为他以为将箱子盖上后，他就能成为一个谁也不是的存在。箱男在纸箱里做了一个匿名的梦。在梦中，弄到不存在的证明也好，或者完全放弃存在的证明也好，他究竟能忍耐到什么时候呢？箱男最后好歹摆脱了箱子，他是否在做开始过箱子生活之前的梦，还是在做从箱子走出来之后的生活的梦呢？……作家通过这样一个超于现实的故事，来反映人在充满异端气味的社会里，寻求能自由地参加社会的生活，不断去探索人所生活的世界。其变形是社会扭曲和异化的反映。所以，这种探索是艰难的，但其意义是不能否定的。

安部公房在现实中发现了超现实，又努力捕捉超现实的现实。他塑造的人物无论变身、变形的形象是"茧人"、"墙人"还是"砂人"、"箱人"，都作为构成超现实的总体，构成"物"的世界与"实存"的世界，即外部的现实与内部的现实的双重异化。但他们虽然被双重地闭锁在现实的秩序和自我意识的内部，但还是顽强地挣扎着表现自己的精神。所以说，安部的文学世界岂止没有脱离，而且深深而牢固地植根于日本的今日和明日的现实。在他的绝望的内里，回响着希望之音。

正如松原新一所分析的："作为'先锋派艺术家'安部公房的诸作不论现实成为怎样的墙，成为怎样的不合理的存在，都不会逆转回过去的价值。相反地是注视着墙，与墙斗争，毫不畏惧地踏进展现在墙内的未知的领域，这样才能证实人类精神的自由的活动——安部公房的许多作品都是富寓这样的教

诲的。”①

安部还从自己亲自体验的都市生活中，将唤起人物的形象，闯进人物的内心世界，仔细观察和把握人的内在的东西。《他人的脸》贯穿这种实存的思想。男主人公把自己藏在自己造的一个假面里，诱惑妻子同他通奸，他向妻子自白之后，发现妻子知道了一切，这样反把他的假面戏逼到了绝望的地步。作者在于通过揭示主人公内心的一种冲动，一种意识，即他苦恼于自己完全缺乏与他人可共有的东西，表现了在复杂的现代社会里，任何人都可能有某种程度的异常。因为一般相信是正常时，有时也不得不怀疑这种正常性。在这里，安部通过这个荒诞的故事，以丰富的想像力来象征性地描写现代人的这种宿命。

安部公房特别注意构建其日本式的存在主义语言风格和文体风格。

首先,他利用巴甫洛夫的条件反射论,来阐释语言、认识与想象力的表现的关系。他说:“ 只有人类才有第一次条件反射。一般来说，极不安定的第二次条件反射，是采取语言形成的形式才开始变得安定。所谓语言就是符号的符号。通过符号的符号，人才获得将大脑皮层反射活动一般化的能力，即抽象的能力。抽象＝认识是依存于语言。是依存于表现，同时表现又是认识的形式,这是显而易见的”(《文学上的理论和实践》)

其次，安部公房注重强化文体意识。他的文体风格是与他的存在主义文学思想相关联的，他主张的文体，不是与作品内容无关的、静止的文体，而是要不断努力创造出动态的、强

① 松原新一《战后变革期的文学》,(战后日本文学史),第100页,讲谈社1978年版。

有力的、适应描写实体的文体。他的小说，特别是短篇小说，就积极通过这种文体意识，只运用必要且充分的语言，来最大限度地发挥其想像机能。

再次，注意运用独特的比喻技法。这种比喻法的独特性与其文体意识也有密切的联系。具体地说，他的比喻，只使用日常身边的、习惯了的东西作媒介，而且是通过语言的“魔术”来创造的，从而真正发挥比喻的效果。比如在《他人的脸》中所描写的男主人公的妻子哭泣情状的比喻“（她的哭泣）就像从断水的水龙头漏出来的空气，使人狼狈周章”，就是活生生的比喻。这种文体虽然是由抽象的理论构建的，但它拥有具体的存在感。所以这部小说虽然哲理性很强，但它还是可以唤起鲜活的文学形象来，从而充满了艺术的魅力。

安部公房追求的先锋文学，就是打破传统的文学，创造出崭新的文学世界。但从整体上看，首先是自律地产生，一是赋予古典式的；二是作家以自己经历的战争期间、战后时期，人的生存状况给他带来的感觉作为基础，完全是日本式的表达方式；其次是通过与西方存在主义的邂逅，接受了卡夫卡影响。尽管如此，他与卡夫卡的以自我批判个人罪意识作为创作的冲动不同，他的创作的第一义是追求艺术的升华。

安部公房的存在主义文学是世界的，也是日本的。

第四节
大江健三郎

大江健三郎(1935）生于爱媛县喜多郡坐落在一森林峡谷间的大濑村。童年时代，他是在那片大森林里度过的。林中自然的绿韵，成为哺育他的摇篮。他当时最爱读马克·吐温的

《哈克贝里·芬历险记》和拉格洛芙的《尼尔斯历险记》,从它们的主人公的历险故事中，感受到了两个预言：一个是将能够听懂鸟类的语言，另一个是将会与野鹅结伴而行，便泛起一种官能性的愉悦，自己的感情仿佛也被净化了。所以他自己说，这两部作品“占据了我的内心世界”，“孩童时代的我为自己的行为找到了合法的依据”。因为他发现住在森林恐怖笼罩的世界里，在林木的悠悠的绿簇拥下容易进入梦乡，获得一种安适和解放。这种从小的感受性，滋润着他的文学想像力。

大江的小学时代是在战争年代度过的。在县里念高中时,过着寄宿生活,开始爱好文学,编辑学生文艺杂志《掌上》。1954 年考入东京大学文学系，先选教养专业，后改攻读法国文学，迷恋上了加缪、萨特、福克纳和安部公房等人的作品。1957 年在大学校刊上发表了习作小说《奇妙的工作》(1957),接着在《文学界》上发表了处女作《死者的奢华》(1957)、《饲育》(1958)，后者获芥川奖而正式登上文坛。从此他怀着极大的热情更新文学的观念和构建特异的文体，以此来展现自己独特的文学世界。他与开高健的出现，被认为是战后文学新一代的诞生。

他结婚后，第一个孩子是脑功能障碍儿，取名光。光一出生就处在濒死的状态，整天躺在特殊的玻璃箱里，大江面对自己的毫无生存希望的初生婴儿，曾经对光的生与死作过痛苦的选择。但他每天都去医院隔着玻璃窗探视，望着孩子那个脑袋、那张脸，他想起埃利亚德的话：“人类生存是不可能被破坏的”，就培养起一种坚定的想法：“既生之则养之”。几个星期过去了，婴儿还活着，他确实是存在下来了。于是他直面痛苦的自觉之后，接受了这个孩子存在的事实。光虽生存下来，但幼年的光听不懂人类的语言。他 6 岁那年，大江带他去森

林山中小屋小泊，他听见从林间传来鸟声，竟对鸟儿的歌声作出意想不到的反应，第一次用人类的语言说出：“ 这是……水鸟”。于是大江看到了希望，全身心地培养他学习作曲，让他把小鸟的歌声与人类所创造的音乐结合，走向巴赫和莫札特的音乐世界，并在其中成长为一个作曲家。大江由此感受到儿子为自己实现了自己幼时的能够听懂鸟类语言的预言。这个“ 可悲的小生命”诞生的意外事件，以及从光的音乐中感受到“ 阴暗灵魂的哭喊声”，后来成为大江健三郎的文学生涯的一个组成部分，从《个人的体验》（1964 ）到《燃烧的绿树》（1994～1995 ）都将焦点对准他与脑功能障碍的儿子之间共生的感情，并引发出他的随笔集《生的定义》。

从他的残疾儿子诞生那年起，他多次赴广岛调查遭受原子弹爆炸的惨状，亲眼目睹原子弹爆炸的受害者多年后仍然面临着死亡的威胁，度着无休止的忧心忡忡的人生，于是他通过“ 广岛”这个透视镜，把即将宣告死亡的“ 悲惨与威严”的形象一个个地记录了下来，并写了随笔集《广岛札记》（1964）,向读者提出这样一个问题：人类应如何超越文化的差异而生存下去。

在直接接触广岛人的生活方式和思想以后，反过来他又品尝到因为儿子的残疾而深藏在自己心底的精神恍惚的种子和颓废之根，被从深处剜了出来的痛楚。他把两者作为有机联系的综合体来加以思考，并规划其行动。也就是说，他同时面对儿子和那些广岛原子弹受害者频繁的死与生，对残疾和核武器的悲惨后果问题进行“ 具有普遍意义的人性”的双重思考，以及采取的“ 战斗的人道主义的”行动。比如以最大的爱心和耐心将濒临死亡的幼小生命培养成一个很有造诣的作曲家；他又以最大的热情和毅力投入全人类最关心的反对核试

验运动。

概言之，他经历过生活于森林小村庄的自然环境、日本遭受原子弹轰炸，以及家中残疾儿的三重生活体验，并把这些生活体验作为文化问题总括起来思考，这便成为他探讨人类追求生存愿望的根源，以及他取之不尽的创作的源泉和永恒的主题。

大江是接受萨特存在主义的影响，作为新生一代的存在主义作家而开展文学创作的。大江的大学毕业论文题目就是《论萨特小说的形象》（1959），接受萨特存在主义的影响,主要表现在三个方面：一是人的存在的本质观念；二是发挥文学想像力的表现；三是追求“介入文学”。这三方面表现在创作上,是从心理、生理和社会三个方面捕捉人的存在意义和价值。但是他是具体通过日本的状况、个人所体验的现代人面临的核危机、残疾危机和性危机来寻找日本现代社会的定势，从而形成大江式的存在主义文学。

大江在接受萨特等存在主义影响的同时，也受到了他的恩师、日本的法国文学学者渡边一夫的影响。他说，从渡边那里，他以两种形式接受了决定性的影响，其一是在渡边有关拉伯雷的译著中，他具体学习和体验了米哈伊尔·巴赫金所提出并理论化了的“荒诞现实主义或大众笑文化的形象系统”——物质性和肉体性原理的重要程度；宇宙性、社会性、肉体性等诸要素的紧密结合；死亡与再生情结的重合；还有公然推翻上下关系所引起的哄笑。正是这些形象系统，使他得以植根于自己置身的边缘的日本乃至更为边缘的土地，同时开拓出一条到达和表现普遍性的道路。其二是渡边介绍了最具人性的人文主义，尤其是宽容的宝贵、人类的信仰，以及人类易于成为自己制造的机械的奴隶等观念，对他的影响，促使他通过自

己的工作，让人从时代的痛苦中恢复过来，并使他们各自心灵上的创伤得到医治。这对大江健三郎的人生和文学的形成，确是起到了决定性的影响。

在这里应该特别强调的，大江受到渡边一夫将人文主义者的人际观，融入到日本传统美意识和自然观中的追求精神的影响是巨大而深远的。比如大江虽然受到萨特存在主义的影响，但他既贯穿人文理想主义，致力于反映人类生存环境的改善的题材，又扎根于日本的乡土、民族的思想感情和审美情趣；强调民族性在文学中的表现，他只对日本读者说话，并表示他先前对日本古典名著《源氏物语》不感兴趣,现在要 重新发现《源氏物语》”,并在实践中以这种思想为根基,尽力运用日本传统文学的丰富的想像力、日本古老神话的象征性，以及日本式的语言和文体，以保证吸收存在主义文学理念和技巧并使之日本化。

首先，大江创作的一贯主题是描写人在闭塞的现实社会中寻找失落的自我的状态，以及人在被闭锁在“ 墙壁”里求生存的状态。从他的《死者的奢华》、《他人的足》（1957）、《人羊》（1957） ,乃至后来的《感化院的少年》（1958）等，可以感受到他的小说的特质，是在文学上凸现生存的危机意识。作家在这方面的感觉是敏锐的，但他所探索的，不是人的消极的、否定的一面，而是人在现代闭塞状态下求生存的积极的、肯定的一面。应该说，大江对萨特存在主义的吸收和对战后时期日本存在主义文学的传承，首先表现他对社会的参予意识是非常强烈的；其次积极把握日本史转型期的重大事件加以文学化。由此可以看出，大江非常重视作家的历史使命和社会责任，并且把它们视为作家自我实现的一种方式，也是作家主体性实现的一种方式。

缘此，他的作品常常带上浓重的政治影子，也就是对各种政治事件和社会问题通过文学来发表自己的见解，比如将批判天皇制、反核武器具体到反对日美安全条约等政治命题形象化。尽管如此，他又不是图解式地直接表现政治的实相，更不是将文学简单化为政治的载体，而是与作为人的生存的基本条件联系在一起，并通过想像力而加以发挥。比如《万延元年的足球队》（1967）、《洪水涌上我灵魂》（1973），幻想着模仿百年前在山谷的农民暴动组织一支足球队鼓动"现代的暴动"，或者幻想着地面上发生核爆炸、地壳大变动、大洪水涌来等等。从表层来看，似乎是作家面对政治危机、核危机、破灭与死，陷入追求个人内心的不安和虚无中，但从深层来看，却含有更为积极的内容，它不仅展现了一个异化、扭曲和丑恶的世相，而且表现了在政治重压、核威胁下，人存在的孤独，以及人与人、人与社会、人与自然既相互联系又相互疏远的关系，并深入探索今日人如何拓展自己的生存空间。

为此作家超越了单一的意识，建构了自己独特的观照世界的"眼"，强调了作家意识与"眼"的密切联系，以及"眼"和观照的必要联系。他把设定视点和导入"眼"作为创作小说的秘密，并且解释说：

这种观照、其本身只有通过设定独自的视点、真正导入被选中的"眼"，最显浅地给作家提供一个为了创造超越于自己世界的线索。我正是以这种思考方式来作为自己的小说观的最根本的核心。(《语言与文体，眼与观照》)

继《洪水涌上我灵魂》之后，大江自认为最得意、最令他怀念的《摆脱危机者的调查书》（1976）、《同时代的游戏》（1979）

的出现，最充分地体现了作家上述小说观的最根本的核心。作家设定的视点是非常独特的，一个是从宇宙派遣了“二人帮”来地球摆脱“地球危机”；一个是从“村庄＝国家＝小宇宙的历史”，创造了无限大的宇宙空间，让巨人创造者和破坏者在这宇宙空间展开格斗。实际上，作家是通过这一视点而导入自己独特的“眼”，以超越于自己设定的虚幻世界，来完成一个新的真实的观照世界。这两者的联接点就是想像力。于是作家插上了想像力的翅膀，遨游于现实的世界。这样作家意识，也可以说作家的目的意识，就自然地流贯于小说的世界和人的实存的世界这两个内与外、表与里的世界。

日本文学评论家武满彻写道“我们(人类)处在迷失现代文明的总体性的状态。信息的泛滥把人驱赶到一条狭窄的死胡同，但那是人自己招来的。这种前景被闭锁在黑暗中。大江健三郎的新作《同时代的游戏》是继《摆脱危机者的调查书》之后又一部强烈希求恢复总体性的书。而且与前作比较，在这里构筑的言语空间更多样性地具有作为时代战略的确实的具体性。读者在这一语言的迷宫里不仅不会迷失自己，而且可以感觉和体味到超越于它的总体性的一致。于是在无限大空间充满谐谑和暗喻，明显地划出了时代的黑暗的轮廓。”(《同时代的游戏》解说)

可以说，大江文学虽然受存在主义的影响，但它吸收存在主义的文学技巧多于文学理念，而吸收文学理念也是按照自己的思考方式来取舍与扬弃而加以日本化的。他的上述由“眼”与观照统一构成的文学观，以及具现在上述两部长篇小说的创作技巧，形成了大江的存在主义文学日本化的特征之一。

吸收西方存在主义的想像力的表现，以及传承日本式的

想像力和传统的象征性表现，并使两者达到完美的统一，是大江的存在主义文学日本化的另一个特征，他发挥想像力作用的时候，总是把想像力与记忆联系在一起，想像未来，回忆过去。他认为“ 思考过去和未来，保持总体的记忆和想像力是切实必要的。为了获得这种记忆和想像力，必须抑制所有面的一方的力量。必须通过拒斥被抑制的心，在自由地解放的精神上,回忆过去,想像未来”(《记忆与想像力》)。大江最后强调这种想像力是抵抗“ 邪恶势力” 的手段，正是一般民众和艺术家的最低限度的共同义务，因而他提倡的想像力是“ 政治的想像力”，这是他思考想像力的出发点，也是大江发挥想像力的立足点。

然而，文学与政治既有联系又是不同质的两个世界，所以大江主张运用想像力的语言在两个世界之间架起一座桥，而这座桥是把桥礅深埋在人的本质性的实存之中，使小说世界走向政治世界。比如，从《我们的时代》（1959）、《性的人》（1963）到《号哭声》（1963）、《个人的体验》,就是通过性的形象或想像力的语言，对现实的再创造，显示了作家对一系列社会和政治问题的思考，包括对战争问题，以及天皇制、日美安全条约等体制问题的见解。又比如，反核问题，是一个世界性的政治问题，但大江没有使用政治概念的语言，而是将这个问题植入人性的深层，并使用想像力的语言表现出来。《摆脱危机的调查书》、《青年的污名》（1960）就是通过作家的想像世界，展现现代人在政治争斗、右翼噪动和核劫持的面前，对人性的呼唤。他在《现状和文学创作的想像力》一文中说明，这是他“ 对周围现状的认识，并反复发挥自己文学创作的想像力”。也就是说，大江在想像力的世界里，表述了自己对现实的看法和实现了他的文学主张。

大江的存在主义文学日本化还有一个特征，表现在他将日本本土的文化思想作为根干来培育其存在主义文学的枝叶。大江对日本人作为自然神信仰的树木与森林，以及日本传统文化结构的家与村落共同体情有独钟。这固然是由于大江出生在四国岛上一个覆盖着茂密森林的山谷的村落里，与森林、村落有着浓密的血缘关系，而且更重要的是他对传统的文化思想和文化结构抱有一种密切的亲情。他在作品中常常将象征神的树木与森林看做是“ 接近圣洁的地理学上的故乡的媒介”，并且作为跃人文学传统的想像力的媒介，以一种亲和的感情去捕捉它们。从早期的《感化院的少年》起,经过《万延元年的足球队》、《同时代的游戏》、“M/T 与森林里奇异的故事》(1986),直至三部曲《燃烧的绿树》等作品里的森林或山谷村落，始终都是作为日本的心像风景而在作家的感觉世界中展现。特别是以这些传统的东西扩展为文学的空间，从实质上说，拓展为更具文化内涵的社会空间乃至时代空间，并且加入民族的神话，东方神秘的哲理——再生与救济，从而使创作既获得独自的、更为丰富的想像力，又紧密地贴近时代与社会。因此可以说，大江健三郎的创作立足于现实，又超越现实，将现实与象征世界融为一体。广而言之，根植于传统，又超越传统，使传统与现代、日本与西方的文学理念和方法一体化，从而创造出大江文学的独特性。

在西方存在主义的影响下，大江与诺曼·梅勒一样以为“20世后半叶给文学冒险家留下的垦荒地只有性的领域了”(《性的奇怪、异常与危险》),于是他在这一领域里开辟了一块“ 性 + 政治”的试验田，把性与政治作为表现人的存在和状态的两个重要的表征，并且实实在在地耕耘着。他的试验性的作品《性的人》、《我们的时代》自不用说,他的《日常生活的冒

险》、《号哭声》也都是抱着对现实社会的逆反心理,以性为通路，通过反社会的性行为，向现实世界中的日常生活挑战，向现今的权威主义者挑战，来寻求人的真实存在。正如《号哭声》的主人公最后在现实的压迫下，在孤独和焦灼中，不得不呼喊出"我是人"!

在这些作品里，大江运用了弗洛伊德的心理学，使用了一些有关精神病理学的用语，但其着重点是强调性与政治的表里关系。他没有在生理的因素上多做文章，而是利用生理学与心理学、社会学的交叉系统，多角度地通过形象来叙述人性的本质和根源，以及人深深扎根于生的欢悦的愿望，同时把"性"作为政治的暗喻,展现现代人的性世界,其最终目的是为了探索打破这个窒息的社会现状的可能性，给读者提供一个崭新的窥视日本社会的视角。大江面对某些评论家对他的这几部作品的充满道德意识的抨击，在《文学笔记》(1974)中作了如下的辨析:

只要是关于性的人，那么性的形象就是一种能够位移的、使多样的侧面统一起来的形象。

由此可见，大江关于性问题，是作为一个文学上的严肃问题来思考的,性的形象不是孤立的形象,而是由生理、心理、社会等多侧面统一起来的形象。他探求的性，不是性的自然属性，也不是分割了性与其他社会文化因素的联系，而是与人类社会和人类文明的复杂性相对应，与其他社会文化因素、也包括政治因素相统一的，反映了人的性被压抑和求解放的愿望。性现象的复杂性，实际上是社会现象复杂性的反映。大江闯进了前人难以取得成功的这一领域，自觉地将这一命题作为

作家的命运，巧妙地把握了性与政治统一的创作原理和方法，并大胆地付诸创作实践而取得了成功。

当然，大江在这一领域实践的成功，很大程度上还在于他采用独特的文体来建构其作品。他既反对规范主义的古典文体，也反对个性主义的特异文体，而主张“存在论”的文体，即感觉与知性结合的“比喻·引用文体”。也就是说，比喻是感觉性的，引用是知性的，两者邂逅而形成大江文体的特质。在大江文学中，比喻文体的表现扮演着重要的暗喻、讽刺和批判角色，同时成为发挥文学上的想像力的一羽重要的翅膀。但比喻文体的表现只能在容许的限制范围内，并不能无限制地扩张，相反它是受到引用文体的知性的制约，使比喻文体的感觉性纯化和洗练化，以保持想像力的向性作用。举例来说，《万延元年的足球队》开卷首句：“在黎明前的黑暗中醒来，寻求着一种热切的‘期待’的感觉，摸索着噩梦残破的意识”，这就是大江的文体的规范句。它既表现感觉的观念，又表达了知性的思考，为现实与虚构、现在与过去的故事交替展开，为在语言空间中充分发挥其具有导向性的想像力作了坚实的铺垫，使作者也使读者进入一个确实存在的自己的世界。也就是说，确保在想像世界中维持一种实实在在的存在感。

大江强调文体对于保持文学上的想像力的生命的必要性时就曾指出：

第一，正如从最先作为问题点那样，不能将语言作为单纯的概念来使用，而常要通过与现实的事物、它们所构成的世界本身对应，来使用表现物本身的语言。也就是说，语言必须根源化、物质化。

第二，与作家自己拥有的语言世界、自己的意识世界一

样，要自觉认识到其片面的性格，并且克服它。因此也要使自己的语言与现实的状况相对应，同时争取使用适应现实状况的复杂性的多样语言。也就是说，必须将语言多样化。由此，一个作家的语言最好是总体化的，即能够覆盖一个时代总体状况的语言。(《现状与文学创作的想像力》)

也可以说，大江发现了想像力与语言的相位，让其文学的想像力立足于语言的总体化的位置上，使语言物质化根源化的作用和与状况对应的语言多样化作用互制互补，既扩大其想像的活动范围，又保持与实存世界最直接、最具体的联系。这就是大江"存在论"文体的基本特征,也是大江存在主义文学日本化的根本保证。

大江文学的异彩,正是在和(日本)洋(西方)文学的相互交错中碰撞和融合而呈现出来的。大江健三郎的文学从日本走向西方，从东方走向世界，也是源于此吧。

正如柘植光彦总结这一时期的日本存在主义文学的特点时指出的:"实际上,有的作家受萨特的影响,也有的作家没有受萨特的影响。从整体上看，毋宁说受陀思妥耶夫斯基的影响更强烈些。尽管如此，与存在主义的关系应该指出的是，在战争时期和战后时期，人的状况给所有的作家都带来了以共同感觉作为基础的共同的主题。战后文学的存在主义倾向，首先是自律地产生，其次是通过与萨特的邂逅产生巨大的漩涡"①。

大江健三郎将存在主义日本化而取得成功，于1994年获诺贝尔文学奖，使日本文学再一次走向世界。

①柘植光彦《存在主义》,收入长谷川泉编《日本文学新史》(现代),第82页,至文堂1986年版。

第十三章

战后诗歌、戏剧的新起点

战后诗歌的起点——荒地、历程、列岛三派的诞生——50年代以后新生代诗人登场——战后戏剧的新发展

第一节
战后诗歌的起点

1945年8月15日，日本发动的侵略战争以彻底失败、无条件投降而告终。12月，宫本百合子呼喊出“歌声哟，响起来吧”！战前的无产阶级文学派中野重治、宫本百合子等率先在战后的废墟上，树起民主主义文学的旗帜，成立了新日本文学会，开展民主主义文学运动。其中诗人壶井繁治、冈本润等也参加这一运动，“为丰富新的日本，伟大的人民的合唱”（宫本百合子《歌声哟，响起来吧》），由他们编辑了年刊《新日本诗集》，呼唤出工农大众的心声，推动了进步的民主主义诗歌、工人诗歌和基层诗歌的创作运动，出版了《工人诗集》（1948）、《银行职工诗集》（1951）等，取得了一定的成果。

壶井繁治是与萩原恭次郎、冈本润一起作为《赤与黑》的无政府主义诗人步入诗坛的，但他很快就对无政府主义运动

产生了怀疑，转向马克思主义，被无政府主义者的暴力集团黑色青年联盟的人殴打，负了重伤。在这样环境下，他的早期诗作《早晨的歌》、《波浪》、《向日葵》等,大多是极短的诗,却表现了无限的张力，富有深刻的思想内涵。比如《向日葵》用“ 啊，向日葵 / 从火炎产生的火炎 / 向着太阳爆发……”，全诗短短三句十八个字，迸发出青春的热和力，反映了诗人在把握现实的力度。1928 年参加了全日本无产者艺术联盟（纳普），主要担任《战旗》的编辑，中断了诗创作，还多次被捕入狱。因此繁治的诗创作最盛期是在战后，出版了八部诗集，其中包括《果实》（1946）、《 壶井繁治诗集》（1948）、《战争的眼》（1952）、《头脑中的士兵》（1956）、《影之国》（1956）、《轻气球》（1957 ）等。作为战后诗的代表作是收入《果实》中的《二月二十日》、《地球之歌》等，受到诗坛很高的评价。《二月二十日》是诗人满怀无产阶级的激情，为献给在战争期间从事反对日本帝国义主而英勇牺牲的无产阶级作家小林多喜二的母亲而写的长诗，热情地歌颂了这位伟大的人民的儿子：

一千九百四十五年八月十五日
以这一天为界,在我们面前展现了一条通向自由之路
憎恶地堵塞在我们面前的密探、刀枪和绝对命令
　完全隐藏在抄道里
监狱厚重的铁门已经被打开
从里面走出来的，是与您的儿子在同一旗帜下
　并肩战斗的许多的同志
他们挥动大手，出现在大道上
已经属于您儿子的党
用您儿子和他的同志流淌的鲜血

　将旗帜染得更加鲜红，在人民中间高高飘扬
战败的日本仍然根深蒂固地残留着
　旧的东西、丑恶的东西和错误的东西
向这一切东西的战斗开始了
“ 小林还活着的话……”
迎来这一天，迎来这个时代
母亲啊
我今日更加满怀激情
思念您的儿子(摘自《果实》中的《二月二十日》)

繁治战后的诗就是这样在冷静、客观中充满了勇气和自信，在平明简洁的表现中积集着一种强烈的凝聚力。在战后文坛的虚无和绝望风潮中，这些诗无疑给人以极大的鼓舞力量。《地球之歌》全诗唱出:“站在地球之上／思考着地球的事／恰巧正是黑暗／地球是一片漆黑”，它对当时不太平的地球的思索，是冷彻的、沉潜的；与早期的《向日葵》等短诗的爆炸性的、激越的，两者相映成趣。这类短诗的佳篇还有《深夜的眼》、《昏暗的走廊》、《夜的云雀》等,与诗人的长诗,有着异曲同工之妙，成为壶井繁治诗的一个特色。小野十三郎认为：壶井的短诗，“ 就是在长篇力作之间，镶嵌着瞬间结晶的、具有光泽的小粒的诗”，“ 是纯度极高的小粒的结晶”①。

战争期间写过抵抗诗的金子光晴，最先发表了诗集《降落伞》、《蛾》、《鬼儿的歌》等,批判战后的现实。他在《宇宙》创刊号上发出了自己的声音：

①小野十三郎解说，《日本诗人全集》25 ,第 340～341 页,新潮社 1974 年版。

在这场战争中，我重新认识了日本人。他们如行云流水，心灵上不留迹，犹如镜子的背面空空如也。这是我要好好学习的地方。

在这些无欲恬淡、以自然为愉悦、不怨天尤人、与时间一起悠然流动的人群中，我感到轻松，也感到灰心。在这样的情况下，战争期间我带着那样讨厌的思绪写诗，我并没有折磨自己。尽管如此，战争一结束，一心一意都恨不得立即变成美国人。

诗人这种对战争的体验和对现实的认识，特别是对屈从于美国的现实的讽刺式批判，对战后的诗人给予很大的激励。他就是在这种战争体验的基础上，首先迈出了自己的第一步。

西胁顺三郎在战后发表了《不归的旅人》、《近代的寓言》、《第三的神话》、《失去了的时间》等,通过悲叹"幻影的人将去／永劫的旅人不归";"生与死结合又相反／死却又产生绝对的存在／这里就变成无限的多",来探究人的本质的悲剧性。以《在旧的世界之上》、《风景诗抄》对战争和沙文主义作为抵抗手段的小野十三郎,也发表了诗集《大海边》（1947）、《火吞噬榉树》（1952）等，呼喊出:

远方
群雀飞翔
它们成群的飞翔中
有什么在不断裂开
有什么在不断爆炸
收获日血一般的残照
地,覆过来

映照了天空（摘自《火吞噬榉树》中的《群雀》）

诗人用简洁的几句的诗，完成了将战后社会的混乱状况和美军占领下的情势形象化，这是小野十三郎在战后的作品中形成的新形势下的抵抗方向。

一些受到战争愚弄、写过战争诗的诗人，带着战争的伤痕，探求恢复人的精神。比如，三好达治在《灵魂的考验》中表示：“如今我反复进行了种种反省以后，这样思考：我承认了自然的美，多于感到死的恐怖”。在自省的基础上，他作为战后社会的批判者重新起步,写了《故乡之花》、《砂垒》、《骑在骆驼上》，宣示“一切坏的事都已逝去的彼方／顽强的小草小花／从地底昏暗的地方悄悄生长／从死和沉默的坚冰底层／希望回答了劳动者的呼声”。

高村光次郎则于战后自我流放，在山林中的小屋度过了7年自耕自炊的生活，写了20篇系列自传散文诗《愚昧小传》（1947）和诗集《典型》（1950）,从个人精神史的角度,检讨和批判了自己愚昧追随战争的责任,说出“天皇危险”(《愚昧小传》中《珍珠港的一日》）的惊人的一语，揭发自己一生中最致命伤的“愚昧的典型”，并表示愿意“在自己的背上承受一切鞭挞”(《典型》),诚实地接受别人的批判,还抱着愧疚的心情谢绝艺术院赠予的第二部会会员的荣誉。

一些致力于艺术革新的现代派诗人，比如，村野四郎、安西冬卫、北川冬彦、吉田一穗等又重新活跃在战后的诗坛上。其中村野四郎在战后日本诗史上留下了独特的业绩。

村野四郎战前作为年轻的现代派诗人，曾参与过《诗与诗论》的后身《文学》的创作活动，同时受德国新即物主义运动的影响，与世泽美明创刊《新即物性文学》，产生了实验性创作的

成果——《体操诗集》（1939）。诗集中的《体操》的一节写道："我没有爱／我没有权力／是白衬衣下的一介／我解体、构成／地平线与我交往"，将体操的动态固定在即物性的形态美上，构建照像式的非情的感性世界。其后发表的《抒情飞行》（1942）等诗集，更从战争当时的社会现实出发，咏出"我会飞行／在黑暗中／划出一条火之路",以暗喻性和讽刺性的笔触,展现诗人对黑暗时代抗争的某种自觉。

如果说村野这些战前的诗大多是定着即物性的造型表现上，展示外部的表象的世界，那么战后的诗则更多以实存的理念和佛教的"空"、"无"思想结合作为依据,加深对现实存在的认识，以挖掘内部更深层的东西——人的存在的本质，含有或对文明的批评，或对现实的批评。也就是说，存在论的意识和佛教的谛观，决定了他战后对诗的思考的方向。他的战后诗集《预感》（1948）、《实在的岸边》（1952）、《抽象的城》（1954）、《亡羊记》（1959）和《苍白的纪行》（1963)等,大多以现代人的存在的本质所产生的不安、孤独、苦恼、寂灭等作为表现的主题，就充分体现了他这种思考的基调。在《亡羊记》中，诗人抱着"黑色的死的弥撒(死灰)"、"一个妖艳的幻影"这样一种彻底的孤独感和寂灭感，低吟道：

被分解了的人
辗转走到这旅途的尽头
仍然等待着
这黑色的死的弥撒
从海的远方湍流过来的
是热乎乎的物理学的雨之歌

这个国家的女人
支起腿来
凝视着蝴蝶花
在濡湿了的无尽头的紫色中
暂时地,茫然地
没有脸，也没有名字
不可思议地望见一个妖艳的幻影（摘自《亡羊记》中的《在昏暗的雨中》）

村野四郎以即物主义的形态美的表现方法、存在主义的认识论和东方的神秘主义宇宙观的调和，创造出独自的诗的特质。

在抒情诗方面，中村真一郎、加藤周一、福永武彦于 1942 年成立的“ MatineePoetique ”也于 1947～1948 年间恢复了活动，Matinee Poetique 是法语，即诗人们互助交换诗稿，于上午举行朗诵和批评的会，一般译作“ 白天诗歌会”。他们出版了《白天诗歌会诗集》(1948)，尝试以象征主义的美学作为根底，创作押韵定型诗，主要是在 14 行定型诗上，间或也在 2 韵 13 行定型和诗行音节不定型诗上，追求诗语的音乐性与形象性的结合，努力将诗还原于语言本身。问题是：一是日本语和西语本身除了符号表现不同以外，还有符号内容的机能作用不同；二是日本语与西语相比，音韵的抑扬顿挫并不明显，因而如何将符号内容和音韵的机制不同西语押韵定型诗，运用在日本语的押韵定型上，是一个难解的课题。这一诗人集团作了有益的探索，为战后日本诗开辟了一条新的路径。另一方面，原民喜、峠三吉以遭受原子弹爆炸的体验，分别写了《碑铭》(1951)和《原子弹爆炸诗集》（1951）,是值得纪念的存在。

他们都为战后日本诗歌的发展做了有益的探索。

总的来说，战前进入诗坛的诗人摆脱了战争期间现代诗一切诗派所显示的后退现象和扭曲的自我，恢复了活动，在革命的艺术和艺术的革命两个方面，深化了他们的诗的内涵和提高了诗的技巧，走向更加成熟。

1946 年至 1947 年期间复刊或创刊一批诗刊。其中最早于 1946 年 1 月创刊的综合诗刊是《近代诗苑》,但由于经济困难,出版 3 期就停刊。于 9 月,以三好达治、田中冬二、北园克卫、堀口大学等战前活跃在第一线的诗人为中心，继承它创刊《理想乡》。另一方面,以金子光晴、冈本润、小野十三郎、秋山清等战前曾与无产阶级诗派联合或接近的诗人为主体，于同年 4 月创办了《宇宙》,以“发动人民的诗精神”作为出发点,通过独自的方式，追究诗人的战争责任，批判战后日本社会的现实。中野秀人、小田切秀雄等也经常在这刊物上发表诗作或诗论。

此外这期间复刊或创刊的,还有《纯粹诗》、《四季》、《理想乡》、《VOU》、《日本未来派》、《地球》、《诗学》、《历程》、《荒地》，以及稍后创刊的《列岛》等，成为战后诗的基础。战后诗的一个明显的特征，就是对诗的概念产生了变化，不再是一般意义的感兴作诗，而是作为对人的真实的艺术追求，对现代艺术技巧的再探索。

第二节
荒地、历程、列岛三派的诞生

战后诗最具特色的《荒地》、《历程》、《列岛》三派登场,它们各自展现了自己的多彩的个性。

《荒地》是以鲇川信夫、田村隆一、北村太郎、黑田三郎、三好丰一郎、中桐雅夫、木原孝一、吉本隆明等现代艺术派诗人组成。他们都是分属战前的《VOU》、《LUNA》的同仁，在战争中浪费了青春，有战争的体验，曾经面对死亡，强烈地意识到生的意义。于是在战败的转折时期，他们从文明批评出发，对前一代人抱有不信任感，对生则怀有一种特别的亲近感，开拓探求现代的生与死、政治与生活、人与自然诸关系的新课题，但对他们来说，生不是现实的生，而只不过是观念性的生。与此同时，他们也从不同角度表现了对时代与社会的关心。这一派的诗人在某种程度上接受西胁顺三郎、村野四郎等的现代主义的影响，同时对欧美的现代艺术思想又表现了极大的关心，实际上批判地继承了战前的现代主义诗运动。

他们的刊名《荒地》,顾名思义,是指战后日本经历战争的破坏已经成为一片废墟——荒地。他们谈到创刊的目的时，开章明义地指出：现代就是一片荒地，要抗议破坏，从破坏中摆脱出来，以获得拯救。他们凝视着死吟咏死，凝视着生歌唱生，宣言：

对我们来说，从破坏中摆脱出来、对死亡抗议，是对自己的命运的一种叛逆的意志，也是一种生存的证明。我们和你都有未来,对现在的生并不绝望。(《给X献辞》)

他们在这一派的主要同仁杂志《今日》以宣言的形式，还提出这样的主张：

我们知道他们(《荒地》派的诗人们)向社会现实打入了自己的楔子，并将作为市民的思想性带进诗里，给与过去不同阶

层的人的心灵以某种冲击。同时，我们也应该注意到，与其说他们的工作，现在称为荒地，敏感地传达了世界同时性的不安，不如说他们的传达，说到底是被限定在无人之境的状况。在这里，他们的自我状况，只能寻求空虚的心象。他们越是在世界情势的两极之间扩大自我的分裂，他们的诗就会越发呈现出无力感。在阴暗的心绪之中，为闭塞而忙碌。这样，首先就使生的源泉枯竭，使生的领域越发狭窄。

他们还表明：在诗而言，超出素朴的生、追求后天的技巧和洗练的知性的文化的贫血症，是我们最不喜欢的。排斥幻想，让语言从属于一种狭隘信条和政治的手段，是我们更加忌讳的。①

这一诗派的理论家是鲇川信夫，他在《什么是现代诗》（1949）一文中这样写道：

我虽暂短地处在伟大的时代，但我也希望现代诗人站在证人位置上，证明人间的悲惨。

我们是自由的，同时也可能是破灭的人——我们就是在这种狭窄的视野中，迈出自己的生活的第一步。

我们终生的愿望就是要创作出这样的诗：拯救人们凄惨的痛苦的心理，变成柔和而谦逊的诗；纠正人们残酷的自我中心的心境，赋予温存而丰富感情的诗；驱散人们卑屈懦弱的心情、鼓起崇高的精神与勇气的诗。

因此他强调说：要创造出一种能够“负起与精神拯救联系

① 《现代诗集》，《日本诗歌 27》，第 388 页，中央公论社 1970 年版。

起来的、具有形而上学价值的重任的诗”[①]。也就是说，《荒地》派的诗人们面对战后的荒地，既不满战前现代艺术派那种不关心社会，只追求形式与技巧的变革，以及无批判地回到战前现代主义那种诗风；同时也反对战前无产阶级派诗那种忽视艺术的想像力、将诗视作为政治服务的载体，而力图克服以上两个不同方向的偏颇，同时又维持现代主义通过观念性所扩大的表现领域，追求全面恢复人性的本然。因此他们深感不能只停留在追求前卫的技法上，诗要加入现实的思想，这正是诗之所以成诗的基本要素，在这个基础上建立一种战后现代主义的新诗风。

北村太郎、田村隆一分别唱出了当时这一派的心声：

小丘上的共同墓地
从砖瓦厂的面包作坊里
飘出我们屈辱的焦臭
街上充满了安乐的幻影
幻影又给我们带来什么呢（摘自北村太郎《雨》）

从窗户可以朦胧地望见他出生的市街
雨正落在市街上
这二十年间——战争与战争之间
雨濡湿了土地
市街几乎完全变形了（摘自田村隆一《预感》）

黑田三郎曾说过，他面对战后，感受到“时代的痛苦”。

① 引自北川透《诗与自立思想》，第27页，思潮社1970年版。

《荒地》派的诗人们怀抱着一种如黑田三郎的心情，以极大的勇气和艰辛，在战后“ 荒地”上开始自己的耕耘。但他们不是作为集团的运动来展开他们的诗业，而是各自深入各自的个人世界。他们的代表诗集有：三好丰一郎的《囚人》（1950）、黑田三郎的《献给一个女人》（1954）、《鲇 川信夫诗集》（1955）、田村隆一《四千个日与夜》（1956）、《 中桐雅夫诗集》（1964）、《北村太郎诗集》（1966）等。他们包容了观念诗和现实诗对立两极的存在，各个诗人都形成独自的个性。比如田村隆一的诗更偏向观念性，他在《幻梦的人》一诗中低吟:

像荒地里充满了小鸟的尸骸
我的脑海里尽是死亡
像我的脑海里有死亡
世界之窗的窗里没有任何人

这首诗将诗人的观念性推进到最纯度，并通过它映照战后荒地现实的荒凉“ 尸骸”、“ 死亡”、“ 没有任何人”,呼唤出一种不可思议的战栗声。黑田三郎的诗则体现在与现实联系方面，他在《我已一无所有》一诗中这样咏道:

我已一无所有
再也没有什么可以失掉
惟有像河上荡漾的一片叶
无止地飘荡,飘荡

我曾搭乘行驶死海的船
茫然凝视着无际的苍穹

我曾生活在热带的海岛
呆守在猝死的战友尸旁

黑田的诗通过战时和战后的生与死的微妙交织、日常与反常的相互变形作用，不是用观念性，而是通过最接近日常的生活意识，执着于现实性。他与三好丰一郎、鲇川信夫、北村太郎等同一派诗人们，在诗作中最敏锐地反映了战后虚无的破灭的时代思潮，并确立了战后诗的模式，在战后诗史上树立了一座划时代的里程碑。

作为这一派的诗人、批评家吉本隆明，除了写诗，积极展开战后诗的评论活动，对战前无产阶级派诗的批评、追究文学家的战争责任和转向问题、探讨战后的政治与文学和革命与艺术大众化等根本性的问题。与此同时，专注于诗歌理论研究，他的评论集《何谓语言的美》（1961）和《战后诗史论》（1978），给当代诗坛带来新鲜的理论探索的空气。前者将言语的属性分为"指示表露性"和"自我表露性",在交织这两种属性的结构里，探求语言的本质；从这种语言的结构，分析具体的诗作，再将它们的表现相位还原为时代、社会或诗人个人。后者用严谨的方法，探讨战后诗不可回避的战争体验问题，以及战后诗的语言表现的根源和变迁，开拓了前人未涉足的战后诗研究的新领域。此外还著有《心的现象论》（1965）、《共同幻想论》（1968）等。

吉本隆明总结了《荒地》派诗的总特点是："在诗的态度上,是明显的内面性的;在现实的态度上,是伦理性的;在技法上，是古典主义的"[1]。这一派在确立战后诗的正统方面是划

① 引自大冈信《现代诗人论》,第236页,角川书店1969年版。

时代的。

不属任何流派的《历程》，以草野心平为中心在战后重建，主要成员都是战前已取得佳绩的诗人，如高桥新吉、小野十三郎、吉田一穗，也包括一些战时和战后崛起的诗人。如井上靖、堀田善卫、安西均、那珂太郎、山本太郎等。《历程》不追求任何主义，没有统一的主张，自由发挥诗人各自的个性，为充实战后诗作出了重大的成就。

《历程》的核心人物草野心平是战前《历程》的创始人,非常重视诗人的个性。他强调：“ 素材的个性、语言的个性和作者的个性合一才产生诗”（《个性与表现》）。他无论在战前还是在战后，都是以明显的破格诗型、特殊的诗素材、种种的语言技法，来构建他的诗世界。诗人最具素材、语言和作者的个性的，就是小生物拟人化，尤其是蛙的作品，比如战前的诗集《第百阶级》（1928）、《蛙》（1938）,以及战后的诗集《日本沙漠》（1948）、《第四的蛙》（1964）等，通过青蛙的生活世界，唱出生与死的赞歌，表现人的强烈的生存意识。

在这些诗里，诗人心平就是蛙，蛙也就是诗人心平。心平的生存意识和蛙的生活世界的距离拉近，透过人格化了的蛙的眼来窥视社会与人生，发出了对杀戳者“ 万物灵长”的互相杀戳的慨叹。他在《第百阶级》的后记就写道:

> 映在蛙们眼里的人脸、立足于这两种肉体力量的对比而灵魂的哑然，究竟在哪一方呢？
>
> ◎
>
> 吃蛾的蛙仅因此而被蛇吃掉。人不被别人杀，他就杀人。这个定义就是恶魔。看见蛙对人想提出不信任状的我，因此而憎恨反过来吃掉它。

◎

杀戮者“ 万物灵长”杀戮你们，当然是作为路边的游戏，那是很自然的。你们赞美你们的互助吧。高声地歌唱吧。

于是战后面对死亡的送葬行列，踏着破败和荒废的土地，无言地摸黑行进的人群，诗人写下了这样的诗行：

静静地行进的队列
无言的长长的队列
青蛙的队列在行进
额头上点燃绿色的萤光
上万的蛙群在行进
踏着日本沙漠的沙子
踏着沙漠的漆黑
静静无言地行进（摘自《日本沙漠》中的《送葬》）

草野心平的诗的个性另一特点，是重视绘画的形象和音乐的形象，富于色彩感和交响曲的形式。比如诗人运用色的要素和音的要素谱写了这样一曲：

红叶的红
枫树的黄
哗哗哗哗
倾泻的瀑布
映在绿韵中的
红与黄的小鹿群上

呈现一派花花绿绿的景象（摘自《鬼女》）

蛙、色、音三大要素成为诗人的诗的大动脉和美的源流，也形成诗人的“ 素材的个性、语言的个性和作者的个性合一”的诗理念。战后草野心平所创作的诗集《牡丹园》（1948）、《富士山》（1966）等，还或多或少保留这一特色。比如他在《富士山》中由色、音交织出这样一段“ 富士山的情思”：

春光铺满江面，
江面银光闪耀。
微风吹拂苇丛，
苇丛嘻嘻交头，
光群追逐欢跳。
苇雀儿在歌唱，
春光在它舌尖笑。

诗末诗人写到富士山闪进少女们抛起的花绳的弧圈中，还吟唱出 耳边,苇雀声声 / 脸上,春光灼灼”,色与音的诗形象依然闪动着、回响着。

《列岛》是以关根弘为中心，创刊于 1952 年。这一派是战后最大的左翼诗歌集团之一，除关根弘外，主要成员还有长谷川龙生、黑田喜夫、安东次男、安西均、壶井繁治、冈本润、花田清辉，以及小说家兼诗人安部公房、野间宏、椎名麟三等。他们中，许多人参加过战前左翼前卫诗运动。他们宣言：他们认识到“ 现在，就是现在，这个列岛正在被国内外的帝国主义者不断地侵蚀着”，他们要朝着“ 现代主义和现实主义的统一”而努力。因而这一派试图通过在理论上整合只重政治的前卫与

只重艺术的前卫的两者关系，探讨一种思想表现与技法革新结合的新路，以超越战前无产阶级诗的新发展的可能性。

《列岛》派在整合现代主义与现实主义的同时，也注意适调传统诗与西方诗的关系。诗人们在西胁顺三郎的影响下，从西欧近代诗中获得广泛的知性，并将它化合在日本的传统短歌、俳句的古典象征主义精神之中。比如，安西均之汲取西行的闲寂精神、安东次男之摄取芭蕉、芜村的空寂精神，与近代的知性结合，赋予传统新的生命力等。

中心人物关根弘代表诗集有《绘画作业》（1953）和《死去的老鼠》（1957）、《有约会的人》（1962）等。诗人采取寓意的手法，对战后美占领下的日本社会的批判。他试图克服战前无产阶级派诗的政治鼓动性倾向。其中收入《绘画作业》中的代表诗作《什么都第一》是这样展开的:

厉害!
这家伙真厉害
难得到这里一游
却看不见摩天大楼
恍如堕入五里雾中
也难怪啊
美国什么都第一
雾也比伦敦浓重
你以为是假话?
去职业介绍所
试试吧!
在纽约,
用铁锹

运
雾！

关根弘在这首诗里积极探索作诗的新方法——将超现实主义的感觉和写实主义的手法结合，以开辟一个诗的新领域。

《列岛》除了刊登同仁的诗作外，还积极刊登职工业余诗人的诗稿。《列岛》派诗人无论是在理论上或是在创作实践上，试图整合左翼诗、传统诗的表现理念与前卫诗、西方诗的表现技法，是一种有意义的尝试，也取得了不算少的进步，可以说开辟了一条现代诗的新路，但是，要使两者完成圆满的统一，毕竟是一种非常艰难的摸索。

1955 年 11 月,《列岛》派出版了回顾性质的一册《列岛诗集》之后，尽管诗人们作为个人，各自仍在采取不同的方法进行种种实验性的探求，但作为诗集团的活动就终止了。三年之后,即 1958 年 12 月《荒地》派出版了第 8 册《荒地诗集》之后，作为诗集团的活动也宣告停止。至此，战后诗就落下了帷幕。

第三节
五十年代以后新生代诗人登场

五十年代以后新生代诗人，于 1954 年创刊了《今日》,摄取超现实主义的手法，挖掘在梦与深层中的意识，试图为“后战后诗”的时代开拓新的领域。大冈信、饭岛耕一、清冈卓行、吉冈实、岩田宏等五人于 1959 年成立超现实主义研究会，并创刊诗刊《鳄》，进一步展开了超现实主义诗歌的批评和创作活动，迎来战后一批新生代诗人的陆续登场。他们对《荒地》

派的诗表现的观念性采取批评的态度，发表了这样的宣言：

我们知道，他们将他们的楔子打进他们的社会现实中，将作为市民的思想性带进诗中来，并给与过去不同阶层的人们以一种冲击。但是同时，我们也应该注意，他们的工作与其说敏感地传达现在称为荒地的世界同时性的不安，不如说他们传达的始终是限于无人之境的状况。因此，他们的自我状况的实态，只能是寻求空虚的心象。他们的自我分裂，在世界情势的两极之间愈扩大，他们的诗就愈显出自己的无力感。这种无力感在阴暗氛围上，忙碌于闭塞之中。这样就会使生枯竭，使生的领域变得狭窄。①

于是，上述新生代诗人决心实行艺术上、思想上的变革，在理论上探求通过现实主义与超现实主义的结合，并在实践上创造出一种统合现实、幻想和语言实践的新型诗。他们的代表人物是清冈卓行、饭岛耕一、大冈信。

清冈卓行费时 15 年，于 1959 年发表了处女诗集《冷却了的火焰》，并在“前言”中表示自己对诗的热情的怠惰，始终不断地眺望着的，是“不能扼杀的绝对，与不能回避的状况之间二律背反的关系”。他的诗就是在抒情的梦幻世界里求得精神与肉体的平衡关系中展开：

恍如坚冰似的白色裸像
悬挂在我的梦中

① 引自粟津则雄《现代诗史》，第 273 页，思潮社 1972 年版。

雕刻这裸态的凿痕
被我梦中的风吹拂

在我充满悲伤的眼里
浮现出那副裸像的脸

啊
想不到你有肉体

诗人在诗集的卷首诗《石膏》中，在抽象的梦——“绝对”与具象的肉体——“状况”的“二律背反的关系”中，试图保持两者的微妙平衡，即在抽象的梦中浮现出“肉体”，在“肉体”的诞生中创造自己崭新的诗。清冈卓成的爱情诗的这一基本形态，很明显地是受到波德莱尔的《石梦》中那种“恋人形象”的影响。

以抽象的梦作为诗的因素的清冈卓行，在他的《日常》（1962）、《四季素描》（1966）、《坚硬的嫩芽》（1973）等诗集中，还以梦划出人间日常生活的轨迹。比如《四季素描》的卷末诗《在大学的庭院》，要“在醉痴的死的梦里，映照出世界的一切”；站在“在没有视点的位置上”，来“自白对这个世界的最后的爱”。《坚硬的嫩芽》则通过自己的眼，在抽象的梦与日常的状况的接合点上，冷酷而富于讽刺地捕捉日常性的现实——对生的梦，歌唱道：

在嫩芽的坚硬中
有悠悠的绿和悔恨，还有天涯那边
可怕地沉默着的都市？

可以说，清冈卓行的诗的主要特色，是在梦想与现实的激烈的冲突中，反照出“绝对”中生与死的“状况”。因此他的诗有甘美也有悲伤，有安定的灵魂也有不安的叹息，奏出了他的诗的紧张旋律。

饭岛耕一读萩原朔太郎、波德莱尔的诗，在超现实主义的影响下，与大冈信等于1956年成立了超现实主义研究会，以艺术批评和电影评论先行，其后发表了处女诗集《他人的天空》（1959），以其新生代对战后的感受性和新的抒情性唱出：

鸟儿归来了，
啄着地上黑色的缝隙。
在陌生的屋顶上，
飞来飞去，
好像寻找不到栖息的地方。

天空吃了石子似的抱着头，
落入了忧愁。
血，
还没有淌出来，
像他人似的在天空环流。

这首诗反映战后日本的天空，已经不是自己的天空，而是他人的天空。从国外回来的人们，就像踏上一块陌生的土地，寻找不到自己的归宿，心理上产生了一种隔阂感。他们站在天空下的废墟上，脑子一片空白，“天空吃了石子似的抱着头／落入了忧愁”；血在心中流淌，“还没有流淌出来／像他人似的

在天空环流”。寥寥几句，象征地描画出战后人们的一派混乱、空无的心象风景，反映了诗人实实在在地将自己的感情投入在诗的字字句句上。这一诗集的问世，标志着战后诗的升华，引起了诗坛的注目。

饭岛继《他人的天空》之后发表了《饭岛耕一诗集》（1960）、《向何处去》（1963）、《私有制速描》（1970）等，以诗人对社会的良知，敏感地反映了时代和社会的现实，显示了他的诗风的进一步深化。诗人还著有诗论集《日本的超现实主义》（1963）、《谈诗》（1968）等。

作为新生代的最重要的诗人大冈信的诗，以其他战后诗所没有的知性与感性的叠合、韵律匀整与和谐的统一，树立了清新的诗风，给诗坛带来了强烈的冲击。他的处女散文诗集《记忆与现在》（1956）首篇散文诗《青春》，以实存的思考、冷澈的语言，写出“记忆”中的事实和“现在”中的状况，体味着战后的青春的悲与苦。它的第一段就这样写道：

无边的梦的过剩，从一个爱中把梦夺走了。在傲慢的心灵一角上，有一道像是少女额头受伤似的裂缝。一阵阵昏沉的、鲜活的悲伤，从那里涌了出来，恍如扔在海堤上的金枪鱼头冒出来的血的腥臭味儿。

于是诗人在“无边的梦的过剩”的“记忆”中，展开了“膨胀的天空。膨胀的水。膨胀的树木。膨胀的肚皮。膨胀的眼帘。膨胀的嘴唇。消瘦的手。消瘦的牛。消瘦的天空。消瘦的水。消瘦的土地……”等等一派的“现在”，自白了诗人面对这种战后的混乱状况，失意与绝望，终于在诗的最后呐喊了一句：

在无边的梦的过剩里，我从爱中失去了梦。

诗人在《散文诗与我》一文中对散文诗作了这样的解说：

记述梦境的文章，因为能够通过将潜藏于人的下意识里的世界加以语言化的作业，来描写日常合理主义的生活规范所无法全部捕捉的人的内心活动，也可以说是一种散文诗。

在诗集《透视图法——为了夏天的》（1972）中，诗人呼喊出：

夜带着雷管走近的时候
我变成高压的密室
在马上爆发的生面团的山上
在闪烁，在震动（《夜带着雷管》）

这部诗集的每一诗篇都充满了爆炸性的，然而又是美丽的紧张，在这种美丽的紧张中，回响着一种不可思议的诗的语言，给人带来诗的形象的律动和诗的愉悦的感觉，从中获得具有无限生命力的存在感。可以说，它突破既有的诗的语言的传统制约，扩大现代诗的语言，让主题的个性渗透到语言的海洋中，将诗推向到一个至纯至美的境界。

大冈就主题与语言的关系时说过：

我不是把主题作为主题，而是把主题还原于它的母胎——语言的海洋，即把它作为语言的层面而感知到一定的深

度，主题便会沉在其中。经过这样的内在操作，诗的语言才会开始跃动。这时候，主题的个体完全扩散，浸透到一言一语中，已经变成浑然一体的形象和声音。尽管如此，要等到其后有一个主题回响在诗的整体中，才可以说，这首诗是成功的。(《现代艺术的语言》后记)

可以说，大冈创造性地解决了主题与语言的关系，他把主题看做是语言的凝固体，要使它真正化为诗的主题，还必须让它还原到层面宽广的、无垠的、浩淼的语言海洋里。因此他认为这不一定是一种有节奏的语言，而大概是由无法捉摸的语言形状的影像、音响感觉、触觉和运动感所形成的语言海洋吧。它集中地反映大冈的现代诗艺术的语言观，也是大冈的诗学的原点。它孕育着大冈成为“在成千上万的现代诗人中难得发现的一个诗人”①。

大冈信还发表了诗集:《大冈信诗集》(1960)、《我的诗与真实》(1962)、《她温馨的肉体》(1971)、《悲歌与祈祷》(1976)等。他创建诗业的同时，以旺盛的精力，投入诗论和现代诗史的研究,写下诗论、诗史:《抒情的批判》(1961)、《超现实主义与抒情》(1965)、《现代艺术的语言》(1967)、《浪子的家谱——日本现代诗的进程》(1969)、《纪贯之》(1971)、《语言的出现》(1971)、《昭和诗史》(1977)等，以丰富的教养性和敏锐的感受性，透视日本现代诗的理念、表现、造型、语言等，并有条理地分析了现代诗的史的动态，对新的现代诗的展开产生了很大的影响。

吉冈实的《僧侣》(1958)、岩田宏的《讨厌的歌》(1959),也

①吉田健一《文艺时评》,刊于《朝日新闻》1972年7月24日晚刊。

与上述三同仁的诗作一样，显示了他们要整合现实、幻想与语言实验三者的强烈欲望。

大冈信就50年代的诗及诗语言问题作了这样总结性的评述:

要用诗的语言，作为感受性自身最贴切的自我表现，也就是说,让感受性本身像てにをは那样自立起来。可以说，这是所谓50年代的诗人们所承担的历史任务。这就是拒绝为了表现某种主题而写诗，即拒绝文学的功利论。诗本身既是主题，而且也是完整的表现，它通过作品本身新提出了作为感受性的王国的诗这个概念。从这个意义上说，50年代的诗，首先作为主题的时代的《荒地》派和《列岛》派的对立面出现了。……从《氾》、《今日》及其他的诗人,到50年代末的《鳄》这个时代诗的一群诗人，把感受性看做是诗的手段，同时也是目的。换句话说，通过他们的诗来说明彻底地潜入语言的世界，这可能就是诗的目的。他们继续写这样的诗。（《浪子的家谱》）

自60年代以来，新生代的诗人大多认为诗探求现实的、思想的主题是无意义的，从而主张要重视诗作的独自的语言的自立性。也就是说，诗不是用语言表现外在的、内在的主题，而是以发现乃至创造言语本身的多样性和魅力为目的。比如天泽退二郎的《早晨的河》（1961）、《血与菜》（1970）;铃木志郎康的《新生都市》（1963）;吉增刚造《黄金诗诗篇》（1970）、《热风》（1979）;长田弘的《我们新鲜的旅人》（1965）;北川透的《眼的韵律》（1968）;吉原幸子的《鱼·犬·少女们》（1970）等，都重视诗的方法论，解体诗的主题，突破了传统诗的理念和技

法，探求语言的自律性和多义性，拓展“诗的语言”、“语言空间”，主要通过语言自身的价值，在语言的音乐性和韵律性中创造诗的效果，构筑“语言自律的秩序”，具有非艺术性的倾向，故被称为语言主义或语言至上主义。

诗评家小海永二引用大冈信上述总结 50 年代日本诗业的话，认为将“感受性”置换为“语言”，也适用于 60 年代以来诗的发展状况。他说：“语言本身既是主题，而且也是完整的表现，它通过作品本身新提出了作为语言王国的诗的概念。从这个意义上说，60 年代的诗，出现了对前一个时代诗的表现法——试图通过语言，表现作者的思想、观念或感受性——的对立面。……60 年代的一群诗人将语言看做是诗的手段，同时也是目的。换句话说，通过他们的诗来说明彻底地潜入语言的世界，就是诗的目的。他们继续写这样的诗。”① 可以说，确立语言的自立性，便成为这一时期诗的基本定向。

进入 70 年代，前半期还存在上述语言至上主义诗论的影响，比如在入泽康夫、那珂太郎、涩泽孝辅、中江俊夫等人的诗作上也反映出来。那珂太郎在《诗论札记》（1966）一文中就以更简结明了地道出他们的诗观，以及他们的共同特征：“构成作品的，不是作者的个性，不是经验，也不是感情。对作者来说，作品只有通过超越存在的‘语言’，才成立。后半期诗坛则出现了一种创作抒情诗的倾向。比如三木卓、吉原幸子、高桥睦郎、清水昶等，重视在日常性中，或探究人生，或追求爱的情念，或耽于自我救济，创造出自己的诗的独特抒情性。同时中村稔、山本太郎、谷川雁、安西均、富冈多惠子、新川和江等，表现了主题的多元化和技法的多样化。当代诗坛出现了多极化

①小海永二《日本战后诗的展望》，第 272 页，研究社 1973 年版。

的时代。

第四节
战后戏剧的新发展

战争期间，法西斯当局对戏剧活动像对其他文学艺术活动一样实行残酷的镇压，解散了新协、新筑两大剧团，以所谓违反“治安维持法”的借口逮捕包括千田是也、泷泽修、土方与志等戏剧界的人士，还有许多戏剧界人士被驱赶侵略的战场。当时惟一的新剧运动的据点筑地小剧场被当局明令改称国民新剧场,也毁于 1945 年 3 月的一次空袭中，新剧处于完全停顿的状态，迎来了日本的无条件投降。

战后的戏剧界在一片废墟上，于 1945 年 12 月与文学界同步迈出战后的重建的第一步。首先土方与志、泷泽修出狱后，与久保荣、薄田研二等人创办了东京艺术剧场。他们在《成立意向书》中宣言：“迄今由于种种内外原因，未能将日本历史的过去和现在的真实展示于民众的面前，如今要将它正确地搬上浓重阴翳的舞台上”。

原有的杉村春子的文学座、千田是也的俳优座也重新起步，仍然坚持艺术派戏剧的方向，开展战后的戏剧运动。杉村春子强调文学座世代交替了，但创立时的戏剧理念不变，仍然“要举起艺术至主义的旗帜”。千田是也主张“戏剧艺术，归根结蒂是演员的艺术”，要“为确立新的戏剧传统而努力”。

村山知义重新开展被解散了的新协剧团的活动，并声明：“新民主主义日本的黎明到来了。现在正是新剧应该奋起，站在民主主义戏剧创造运动的最前列的时候了”。他一方面欢迎东京艺术剧团、文学座、俳优座的活动，一方面又批评它们

“群众基础薄弱”的问题。

以上四剧团于1945年12月26日联合上演了契诃夫的《樱桃园》，成为战后新剧运动再出发的第一声，刺激了剧作家的创作意欲。同时还创建了泷泽修从新协剧团分裂出来的民艺剧团和山本安英的葡萄之会，形成五大剧团并立之势，成为战后日本戏剧运动的主流，促进了战后戏剧的复兴和新发展。随着恢复或新建的剧团还有新人会、三期会、伙伴、青年座、文化座等，为新剧走向大众化打下了基础。

战后之初，日本戏剧界恢复新的创作尚需要假以时日，他们首先主要重新上演外国名剧的剧目，比如易卜生的《木偶之家》、高尔基的《检察官》、费德罗夫的《幸福之家》等,并且举办各种创作剧研讨会和戏剧评论活动。同时由于15年的战争，戏剧人才断层，培养剧作家、演员和主创人员，也成为当务之急。于是创办了由秋田雨雀任院长的舞台艺术学院，复刊或创刊戏剧专业杂志。岸田国士在戏剧界提倡“文学立体化运动”。战后翌年，村山知义和战时创作过《火山灰地》的剧作家久保荣有批判地继承战前现实主义的创作方法，率先分别发表了《幸福之家》（1946）和《苹果园日记》（1947）,前者批判了封建的家族制度，后者揭示了战争期间少数日本人对战争不妥协的良知。

接着剧作家真船丰发表了《中桥公馆》（1946）等，反映了从大陆被遣返回国的日本人的挫折感。此后他还写了《黄色的房子》（1948）、《猿蟹会战》（1949）等，为推动俳优座的追求现代演技艺术作出了贡献。三好十郎从对自己战时的“转向”进行自我批判出发，发表了《废墟》（1947）、《不了解他》（1947），前者正面描写了知识分子在战后废墟上的思想迷惘，以及家族制的瓦解；后者通过战争期间拒绝应征的工人受到

迫害的过程，批判了随波逐流的错误行径。

战后剧坛的一个新现象，就是兴起了时事讽刺的喜剧，开拓了批评喜剧的新路。一些剧作家，比如田口竹男的《贤女气质》（1947）和《文化议员》（1948）、正宗白鸟的《捕获天使》（1947）等，以喜剧的形式，辛辣讽刺和严厉批判了战时屈从时势，以及战后的社会现实。福田恒存也创作了富有逆说的批评喜剧《抚龙的男人》（1952）、《现代英雄》（1952）等 。

30 年代已经发表过《对画家的愿望》和《藤原阁下的燕尾服》等喜剧而开始剧作生涯的饭泽匡，战后他坚持了喜剧的创作道路，而且他的喜剧创作的目的意识更加明确，并有了新的发展。他在喜剧论方面，强调采取明确的批判立场，是喜剧成立的前提条件。讽刺的尖锐性和严厉性，正是喜剧所要求的。

在喜剧理论这个定位的基础上，他战后创作的《鸟兽会战》（1947）、《昆仑山的人们》（1950）,被誉为是"饭泽喜剧"的先驱之作。前者假托蝙蝠的命运，描写战争后期知识分子的抵抗故事；后者讽刺祈愿不老不死的人，探求有限的生命的意义。剧作家通过锐利的批评眼，冷嘲热讽地或批判战争和战争期间的高压政治，或抨击战后的种种黑暗的政治，或嘲笑人的愚昧，发挥了政治批评喜剧的才能。

饭泽的政治批评喜剧从批判天皇制到讽刺高官贪污案。《另一个人》（1970）叙述这样一个故事:二战结束后,退役陆军中将小泽向军事参议官香椎宫为永王献策，让南朝的王统占据皇位，以图收拾残局。香椎为永王虽认真考虑这个献策，但联合国军认为无论谁成为天皇，都会是希特勒式的人物而加以反对。这时另一个被视为相当于"熊泽天皇"的人物杉本纯一郎登场，他梦想当天皇。可是杉本家遭空袭，把能够证明南朝王统的皇室宝器之一的八尺琼勾玉也化成灰烬。杉本战后

热衷于制作马靴，过着安稳的生活。这是一出讽刺和批判战争狂热和天皇制的悲喜剧。即使在战后，天皇制问题无论在政治上还是在文化上都是极难处理的问题，剧作家以极大的智慧和勇气将它戏剧化，并取得了成功。讽刺喜剧三部曲《过多的成叠钞票》(1977)，以滑稽的手法，就原首相田中角荣围绕洛希德事件涉嫌贪污案进行无情的暴露与鞭笞。

作为创作喜剧的理论总结，饭泽匡在《戏剧——观赏与创作》(1972)一文分析了日本虽然也有能乐与狂言的“笑剧”形式，但不存在相当于欧洲悲剧、喜剧概念上的喜剧，究其原因，在于在封建社会和绝对主义的体制下，很艰产生能够采取批判态度的科学精神，因此现代以前日本即使存在“笑剧”，也无法实现真正意义上的喜剧。他提出了喜剧的方向性问题，给政治喜剧作了定位和定性，对于日本现代喜剧的发展具有不可忽视的意义。

另一个新现象，就是将原子弹灾害的故事戏剧化，作为反战剧的一个重要题材。有代表性的剧作家田中千禾夫，他于战前开始创作活动，偏重心理的写实主义方法，战后则接受法国存在主义的影响，创作了日本戏剧最具存在主义特色的剧作《云际》(1947)，显示了他的独自风格。同时，他对宗教与战争问题表现了极大的关心，以现实与幻想交织写出的《玛利亚的头》(1959)，叙述一个受原子弹灾害的妇女，企图偷出残留在一天主教堂废墟上的玛利亚石像的头，作为原子弹爆炸日的火与风的永远的见证人。这部诗剧重现了长崎原子弹爆炸殃及教会，破坏了教会的圣像，给人们留下创伤的悲剧。剧作家在剧中或明或暗地还批评了战后日本政府胁从美占领当局极力隐瞒原子弹灾害的资料的事实。

探索这类题材的剧作的，还有佐佐木孝丸的《长崎的钟》

（1949）、八木隆一郎的《姐姐的话》（1952）、小山佑士的《只有两人的舞会》（1956）、土屋清的《河》（1963）、宫本研的《飞行员》（1964）、大桥喜一的《零的记录》（1963）、别役实的《象》（1965）等，从不同的角度揭示了原子弹灾害给人类在精神和肉体上留下不可磨灭的伤痕，成为战后现实主义戏剧的一种基本形式。

如果说，反战剧以原子弹灾害为题材成为第一波的话，那么发展到以直接挖掘战争根源为题材的，便形成了第二波。反战剧的思想性更加深化，艺术性得到进一步的提升，题材也多样化。有揭露军国主义践踏人性，追究战争根源的，如大泽干夫的《武器与自由》（1947）、由铃木政男改编的野间宏原作《真空地带》（1953）；有揭示战争、和平与独立问题的，如安部公房的《石头说话之日》（1961）描写在反安保斗争中，一向像石头一样沉默的民众也站起来，开展反对日美战争政策和争取和平与独立的斗争；村山知义的三部曲剧《死海》（1952）、《深夜的港湾》（1952）和《涌向崖边小镇上的浪》（1953）讲述美占领当局将日本基地化，给沿海渔民带来的灾难，渔民与渔村封建势力、垄断资本、美占领者的纠葛、矛盾和斗争过程的故事等。

在战后发表的艺术派剧作《女人的一生》（1945）和民间故事剧《夕鹤》（1949）成为现代新剧的经典之作，公演以来，经久不衰，成为保留的剧目。这两剧为战后日本戏剧的发展带来了新的机运。

《女人一生》的作者是战时走上剧坛的新人森本熏，他以写心理喜剧开始自己的戏剧创作生涯。他的《我的家》（1934）和《漂亮的女人》（1938）上演后给戏剧界带来了新风。《女人的一生》是战时奉命创作，战后作了某些原则性的修改，成为

定稿本。它以倒述的形式，写了富商堤家的女主人公阿桂回忆自己坎坷的一生开始：阿桂原先是个贫穷的孤女，在堤家庆祝日俄战争胜利的晚上闯进了堤家，为堤家的老女主人收作女佣。老女主人公十分赏识阿桂的聪明能干，她的次子荣二爱慕上阿桂，老女主人公却作主让阿桂嫁给对做生意无兴趣只埋头读书的长子伸太郎，以便让阿桂继承她经营堤家的家业。老女主人死后，阿桂成了堤家的女主人，她为了赚钱，与战争有关的生意也来者不拒。伸太郎反对阿桂的这种做法，夫妻不和，两人分手了。阿桂在孤独中生活。战争后期，战局日紧，在有人为阿桂女儿来提亲的日子里，别后十余年的伸太郎回到家中，夫妻两人有望复好的时候，伸太郎中风倒下，死在阿桂的怀里。这时荣二带着自己的孩子从中国回来了。阿桂慨叹：人生的路随自然潮流走下去吧！这出戏的结尾，战后改为荣二从中国归来，目睹阿桂站在堤家旧址的废墟上，阿桂喃喃自语：我的一切化为乌有，我为什么而生呢？这是我自己选择的道路，不是别人给我选择的。该剧以细腻的心理描写和新的对白模式，加上著名表演艺术家杉村春子的精湛演技而获得极大的成功。

战后登场的剧作家木下顺二，他的剧作分为现代剧和民间故事剧两大类，为日本戏剧创作做了许多有意义的探索工作。他的第一部剧作是现代剧《风浪》（1947），描写了一个青年在明治维新后的新与旧、进步与保守两种思想的对立中，经过苦恼与彷徨，最后投身于西乡军的西南战役的故事。剧作家从宏观的历史视点出发，通过这个故事，把握社会和个人在现代化的进程中愿望与行动的对立紧张关系。这一涉及历史的发展和个人的命运问题的剧作，显示出他其后的戏剧创作的基本方向。

他的现代剧作还有：以二战期间被以“国际间谍”为名被处极刑的尾崎秀实事件为题材的《被称作奥托的日本人》（1963）,以及收入《神与人之间》（1972）的《审判》,描写二战后的“东京审判”;《夏,南方的冒险故事》,以原日本兵回忆的形式，揭露了日军侵占南洋一岛屿残杀当地居民的罪行等，批判了侵略战争的罪恶，并追究了战争的责任问题。此外还有：反映要求冲绳回归祖国运动的《冲绳》（1963）、以暴露大逆事件后日本社会黑暗的《冬天的时代》（1964），以及描写战前战时祖辈父辈与反安保斗争时的年轻一代人之间的代沟问题的《白夜的飨宴》（1967）等。这些现代剧的作品，具有高度的思想性及其重大的现实意义。

同时，早在战争后期，木下顺二已开始研读柳田国男的《全国传说记录》，在被发动战争的当权者破坏的文化遗产的情况下，深入到传统之中，探寻精神的故乡和文化的矿脉，并写了《鹤妻》。因此它被认为“作者是在战争末期的沉重空气下，对抗向文化的战争权力屈服而产生的”①。战后他很快积极地投入民间故事剧的创作，尝试将日本传统的古代传说作出现代的诠释。他写了《二十二日待月之夜》(1946)、《彦市的故事》(1946)等。最具代表性的作品《夕鹤》,是在《鹤妻》的基础上改编的。它叙述一个美丽而生动的悲剧故事：

一只美丽的仙鹤，被箭所伤，落到人间，变成美丽的少女阿通，被老实的贫苦农民与平相救，两人结为夫妻。她为报答与平的救命之恩，以与平不得偷看为条件，躲在小屋里拔自己的羽毛，织出美丽的织锦，给与平赚了不少钱。但与平在惟利是图的小商人老惣、阿运的怂恿下，为了赚更多的钱，让阿通

①菅井幸雄《戏剧创造的谱系》,第188－189页,青木书店1983年版。

纺出更多的织锦。阿通拼命拔自己的羽毛，织了一匹又匹。最后老惣、阿运为了窃取阿通的织锦技术，偷看了阿通的纺织，他们发现阿通原来是仙鹤。作为仙鹤化身的阿通已无法呆在人间,对与平说了一句"我……(笑着站了起来——突然全身变白）瘦成这个样子啦。……能用的羽毛都用上啦，剩下的只够飞啦"！于是仙鹤孤寂地飞回了天上。

木下顺二通过这个民间故事剧展现了人间的复杂的精神世界，即阿通对与平的爱、怨与无言的抵抗，并批判了人的贪得无厌，赋予了深刻的现代意义。同时，剧作家采用接近传统能乐的形式，尽可能地简化表情和动作，现实性和象征性统一，造成一种纯粹音乐性似的感觉上的美。他的剧本大多是专为女表演艺术家山本安英创作的。

三岛由纪夫的戏剧创作在现代戏剧史上也是不能忽视的存在，将在别章论述。

随着战后文学和战后戏剧的终结，战后新剧兴隆期培养的新一代主创人才成长起来。他们在戏剧学校接受的基本教育是现实主义戏剧的方法论和实践，深化史坦尼斯拉夫斯基表演理论体系，同时引进西方的先锋派表演理论，并于60年代后半叶开展了小剧场运动。在这种新的变化中，六七十年代出现了许多新剧团和新剧场，有代表性的，比如竹内敏雄等的"变身"、瓜生良介等的"发现之会"、蜷川幸雄的"青俳"等，他们采取"个别推进，一齐出击"的手段，向既成的戏剧运动挑战，破坏自身迄今实践的现实主义表现法，以实现其先锋戏剧艺术的目标。在这种激烈的变化中，文学座、俳优座、民艺剧团等大剧团面对新生代的挑战，依靠其牢固的组织，奋力保持他们的传统。传统戏剧与先锋戏剧在相克相承中，迎接新世纪的到来。

日本文学史是这样总结这段戏剧史的：“新剧界经常摇荡在社会变动的波澜中，一方面接受海外戏剧的影响，一方面意图确立日本戏剧艺术的传统。但新剧传统与先锋性二律背反，在多元的现代社会中，使艺术集团的思想和表现多样化，逐步强化了扩散和分化的倾向。在聆听混沌之声中，摸索着舞台的创造。”①

①市古贞次等《日本文学全史 6》(现代)，第 374 页，学灯社 1979 年版。

第十四章

东方传统美的现代探索者——川端康成

个人境遇与早期的创作——探索多种的创作道路——《雪国》——后期创作的重层性——敬重古典和文章学——川端文学的美结构和价值

第一节 个人境遇与早期的创作

川端康成1899年生于大阪府三岛郡丰川村大字宿久庄，接近京都。康成“把京都王朝文学作为‘摇篮’的同时，也把京都自然的绿韵当作哺育自己的‘摇篮’”。祖辈原是个大户人家，被称为“村贵族”，事业失败后，将希望寄托在康成父亲荣吉的身上，让荣吉完成了东京医科学校的学业，挂牌行医，兼任大阪市一所医院的副院长。康成一两岁，父母因患肺结核病溘然长逝。祖父母便带康成回到阔别了15年的故里，姐姐芳子则寄养在秋冈义一姨父家。康成由于先天不足，体质十分孱弱。两位老人对孙儿过分溺爱，担心他出门惹事，让他整天闭居在阴湿的农舍里。这位幼年的孤儿与外界几乎没有发生任何接触，“变成一个固执的扭曲了的人”，“把自己胆怯的

心闭锁在一个渺小的躯壳里，为此而感到忧郁与苦恼”。直到上小学之前，他“除了祖父母之外，简直就不知道还存在着一个人世间”。

康成上小学后，不到三年内祖母和姐姐又相继弃他而去，从此他与年迈的祖父相依为命。祖父眼瞎耳背，终日一人孤寂地呆坐在病榻上落泪，并常对康成说：咱们是“哭着过日子的啊！”这在康成稚幼的心灵投下了寂寞的暗影。康成的孤儿体验，由于失去祖父而达到了极点。

在康成来说，他接连为亲人奔丧，参加了无数的葬礼，人们戏称他是“参加葬礼的名人”。他的童年没有感受到人间的温暖，相反地渗入了深刻的无法克服的忧郁、悲哀因素，内心不断涌现对人生的虚幻感和对死亡的恐惧感。这种畸形的家境、寂寞的生活，是形成川端康成比较孤僻、内向的性格和气质的重要原因。这便促使他早早闯入说林书海，小学图书馆的藏书，他一本也不遗漏地统统借阅过。这时候，他开始憧憬文学。

1913 年，川端升入大阪府立茨木中学，仍孜孜不倦地埋头于文学书堆里，开始接触到一些名家名作。从不间断地作笔记，把作品中的精彩描写都详尽地记录下来。他的国文学和汉文学成绩最佳，他的作文在班上是首屈一指的。1914 年 5 月，祖父病重后，他守候在祖父病榻旁，诵读《源氏物语》那些感时伤事的、带上哀调的词句，以此驱遣自己，溺于感伤，并且决心把祖父弥留之际的情景记录下来，于是写起了《十六岁的日记》来。这篇《十六岁的日记》既是康成痛苦的现实的写生，又是洋溢在冷酷的现实内里的诗情，在这里也显露了康成的创作才华的端倪。是年秋上，他把过去所写的诗文稿装订成册,称《第一谷堂集》、《第二谷堂集》,前者主要收入他的新

体诗 32 篇，后者是中小学的作文。从这里可以看出，少年的康成开始具有文人的意识，已经萌发了最初的写作欲望。

这时候起，川端立志当小说家，开始把一些俳句、小小说投寄刊物，起初未被采用。到了 1915 年夏季，《文章世界》才刊登了他的几首俳句。从此他更加广泛地猎取世界和日本的古今名著。他对《源氏物语》虽不甚解其意，只朗读字音，欣赏着文章的优美的抒情调子，然已深深地为其文体和韵律所吸引。这一经历，对他后来的文学创作，产生了深刻的影响。其后他写作的时候，少年时代那种似歌一般的旋律，仍然回荡在他的心间。

1916 年第一次在茨木小报《京阪新闻》上发表了四五首和歌和九篇杂感文，同年又在大阪《团栾》杂志上发表了《肩扛老师的灵柩》。这一年，他还经常给《文章世界》写小品、掌篇小说。《文章世界》举办投票选举“十二秀才”，川端康成名列第十一位。对于立志当作家的少年来说，这是很值得纪念的一年。

川端康成于 1917 年 3 月茨木中学毕业后，考取第一高等学校，到了东京，开始直接接触日本文坛的现状和“白桦派”、“新思潮派”的作家和作品，以及正在流行的俄罗斯文学，使他顿开眼界。他在中学《校友会杂志》1919 年 6 月号上,发表了第一篇习作《千代》，以淡淡的笔触，描写了他同三个同名的千代姑娘的爱恋故事。

事实上，川端成人之后，一连接触过四个名叫千代的女性，对她们都在不同程度上产生过感情。其中对伊豆的舞女千代和岐阜的千代，激起过巨大的感情波澜。

伊豆舞女千代是川端上一高后到伊豆半岛旅行途中邂逅的，他第一次得到舞女的平等对待，并说他是个好人，便对她

油然产生了纯洁的友情；同样地，受人歧视和凌辱的舞女遇到这样友善的学生，以平等的态度对待自己，自然也激起了感情的涟漪。他们彼此建立了真挚的、诚实的友情，还彼此流露了淡淡的爱。从此以后，这位美丽的舞女，“ 就像一颗慧星的尾巴，一直在我的记忆中不停地闪流”。

岐阜的千代，原名伊藤初代，是川端刚上大学在东京一家咖啡馆里相识、相恋的，不久他们订了婚。后来不知为何缘故,女方以发生了“ 非常”的情况为由,撕毁了婚约。他遭到了人所不可理解的背叛，很艰难地支撑着自己，心灵上留下了久久未能愈合的伤痕。而且产生了一种胆怯和自卑，再也不敢向女性坦然倾吐自己的爱心，而且陷入自我压抑、窒息和扭曲之中，变得更加孤僻和相信天命。

1920 年 7 月至 1924 年 3 月大学时代，川端康成与爱好文学的同学于 1920 年筹备复刊《新思潮》(第六次)。他谈到关于复刊《新思潮》的目的时说“ 从某种意义上说,这是文艺的变革和更新！比如白桦派的文艺运动，是对自然主义运动的小小的变革和更新。第四次新思潮等文艺运动，是对白桦派文艺更小的变革和更新……而今天新进作家的文艺运动，则是对第四次新思潮文艺运动更小更小的变革和更新的倾向”(《文坛所见》)。也就是说,其目的是向既有文坛挑战、改革和更新文艺。川端描写同伊藤初代订婚和失意经过的习作《一次婚约》(1921),以及短篇处女作《招魂节一景》(1921),就是分别在《新思潮》创刊号和第二号上发表的。文坛前辈菊池宽读了《招魂节一景》，他称赞它“ 具有光彩夺目的吸引力”，“ 这次复刊的《新思潮》的同仁中,川端康成是最有前途的”(引自《独影自命》)。经这位老前辈的好意推荐,他开始在文学专业杂志上发表小说和文章，他在《新潮》杂志 1921 年 12 月号

上发表了《南部氏的风格》一文，第一次拿到了稿酬，这使川端康成叩开了文学的大门，在文坛上崭露头角。

川端就《招魂节一景》的构思和写作写道：

> 我觉得浅草比银座，贫民窟比公馆街，烟草女工们下班比学校女生放学时的情景，更带有抒情性。她们粗犷的美，吸引了我。我爱看江川的杂技踩球、马戏、魔术以及听因果报应的说书，我对所有在浅草的简陋戏棚演出的冒牌马戏团都感兴趣，我第一次受到表扬的《招魂节一景》，就是描写马戏团的姑娘的。（《文学自传》）

作者在这篇小说里，选取了马戏团寂静的一角，突现马戏团少女们的悲惨遭际，比如阿光在生活道路上的拼死挣扎，阿留以自己的不幸经历向阿光作血泪的倾诉，阿光受到折磨后幻想的破灭，以及阿光、阿樱表演失败的几段，布局是十分周密的。同时作者只截取了招魂节三天的活动中不到一个钟头所发生的事件，作品一开头就把主人公阿光置于紧张的表演之中，用极其精练的语言把阿光的极度疲劳和孤独哀愁，描写得淋漓尽致。为了渲染这种紧张的表演气氛，作者还特地插进了马戏开演或幕间的几分钟，让阿光和两个孩子在马戏帐篷前预演，以招徕观众，为作品的结局——表演失败埋下了伏笔。

从探讨作家的文学创作开始的角度来说，处女作应是《十六岁的日记》，因为他写于《招魂节一景》之前，即所写的是1914年5月4日至8日，以及5月14日至16日的日记，当时是祖父弥留之际。也许祖父的故去，他16岁的幼小心灵受到巨大的打击，把日记的事忘却了。直至埋没了11年重新发现

之后，他对一些错别字作了改动，其余照原样于 1925 年 8、9 月分别以《十七岁的日记》、《续十七岁的日记》为题，首次在《文艺春秋》上发表了。其后,即 1948 年,他再加整理,加上注释，将篇名改为《十六岁的日记》，收入小说集《伊豆的舞女》里。由此看来,《十六岁的日记》比《招魂节一景》早写 7 年,川端康成本人也说：《十六岁的日记》在他发表的作品中写得最早的,他的处女作应当是《十六岁的日记》。

《十六岁的日记》是一篇直率的写生文，也是少年孤儿感情的纪实文学。祖父弥留之际，他守护在祖父身旁，克制着悲痛欲绝的心情，以极其冷静的目光，客观地观察祖父的一举一动，捉摸祖父的一言一语而获得敏锐的感受，然后将这些感受毫无掩饰用文学的形象真实地记录下来。因此它的真实，不仅是生活中的实事实写，而且是经过提炼的文学上的真实，具有形象化的力量。也就是说，川端已经具有文学真实的方法论的意识，能够自如地把握了艺术与现实生活的关系，从而显示了作为一个作家应具备的才能。

川端发表了《招魂节一景》以后,由于恋爱生活的失意,经常怀着忧郁的心情到伊豆汤岛，写了未定稿的《汤岛的回忆》，描写同伊豆舞女千代邂逅和同少年小笠原义人同性恋的回忆，但未最后定稿，没有公开发表。1923 年 1 月《文艺春秋》杂志创刊后，他为了诉说和发泄自己心头的积郁，又为杂志写出短篇小说《林金花的忧郁》和《参加葬礼的名人》。与此同时，他在爱与怨的交织下，以他的恋爱生活的体验，写了《非常》、《南方的火》、《处女作作祟》等一系列小说,有的是以其恋爱的事件为素材直接写就，有的则加以虚构化。川端这一阶段的创作，归纳起来，主要是描写孤儿的生活，表现对已故亲人的深切怀念与哀思，以及描写自己的爱情波折，叙述自己失

意的烦恼和哀怨。这些小说构成川端康成早期作品群的一个鲜明的特征。这些作品所表现的感伤与悲哀的调子，以及难以排解的寂寞和忧郁的心绪，贯穿着他的整个创作生涯，成为他的作品的主要基调。川端本人也说：“ 这种孤儿的悲哀成为我的处女作的潜流”，“ 说不定还是我全部作品、全部生涯的潜流吧。”大学时代，川端康成除了写小说之外，更多的是写文学评论和文艺时评，这成为他早期文学活动的一个重要组成部分。《文章俱乐部》在“ 最近文坛种种”一栏里列举新作家时，将川端康成列为第一名，转年川端康成的名字第一次出现在《文艺年鉴》上，标志着这位文学青年正式登上了文坛。

第二节 探索多种的创作道路

1924 年大学毕业后，川端与横光利一等发起了新感觉派文学运动。并发表了著名论文《新进作家的新倾向解说》（1925）。从某种意义上说，它起了指导新感觉派作家的创作方法和运动方向的作用，成为新感觉派理论的支柱。在创作实践方面，他虽然也写了掌小说集《感情装饰》（1926）和《梅花的雄蕊》（1927）、《浅草红团》（1929 ）等少数几篇作品运用新感觉派的文学精神和技巧。但从整体上说，川端追求的新感觉是从感情的感觉出发，显示其一贯的抒情的作风，反而在新感觉派的创作上，并无多大的建树。他自己也承认他是“ 强使自己成为新感觉派”的，“ 自己却没有新感觉派的才华和气质”（《新感觉派》）。他自己也公开表明：

我接受西方近代文学的洗礼，自己也进行过模仿的尝试。

但我的根基是东方人,从 15 年前开始，我就没有迷失自己的方向。（《文学自传》)

在摸索中，他不愿意成为新感觉派的同路人，决心走自己独特的文学道路。他的成名作《伊豆的舞女》(1926) 就是试图在艺术上开辟一条新路，在吸收西方文学新的感受性的基础上，力求保持日本文学的传统色彩作了新的尝试。

《伊豆的舞女》是自 1918 年川端康成创作《千代》到 1926 年初这篇小说问世，前后经过整整八个春秋的酝酿、构思、不断加工提炼，精雕细琢而成的。川端康成之所以写《伊豆的舞女》，是因为他“ 在伊豆尝到的，首先是旅情，其次是伊豆的乡村风光,第三是正直的好意”(《汤岛的回忆》)。

这篇名作的主人公“ 我”是怀着自身的悲哀来注视女主人公舞女阿薰的命运,而舞女对“ 我”之入微体贴,把“ 我”看做是个“ 好人”,这种“ 不寻常的好意”,使“ 我”感到自己是确确实实的存在，他们才得以进行纯粹的心灵交流。“ 我”对舞女，或舞女对“ 我”所流露的情感，悲哀是直率的，寂寞感也是直率的，没有一点虚假和伪善，是水晶般的纯洁。作家企图用这种真诚坦露自己的真率，来愈合自己的悲哀的创伤，达到心灵的净化，并通过这种完全纯化了的感情来恢复人的本来的自然性。然而，川端并没有将笔端停留在男女之间的这种自然、纯朴、高洁的感情叙说上，而是怀着更为深沉的感情，抒写舞女一行人凄楚的生活以及备受歧视的遭遇。“ 我”和舞女虽然身份不同，但彼此有着类似的命运。“ 我”寄人篱下生活，依靠别人的怜悯和施舍过日子，产生一种自怜自厌的心理，而舞女更是没有社会地位，受人欺凌，含着眼泪过着低人一等的生活，抱有一种自卑感。他们彼此了解以后，自然而然地很快找到了共

同的心声，“ 我”更是激起了强烈的鲜明的爱憎感情。

川端在《伊豆的舞女》中非常明显地承继着平安王朝文学幽雅而纤细、颇具女性美感的传统，并透过雅而美反映内在的悲伤和沉痛的哀愁，同时，也蕴藏深远而郁结的情感，这是一种日本式的自然感情。作家从编织舞女的境遇的悲叹开始，由幽雅而演变成哀愁，使其明显地带上多愁善感的情愫。“ 我”之于舞女,或舞女之于“ 我”,都没有直抒胸臆,他们在忧郁、苦恼的生活中，从对方得到了温暖，萌生了一种半带甘美半带苦涩之情。这种爱，写得如烟似雾，朦朦胧胧，作品的艺术魅力就产生在这种若明若暗之间。同时它又贯穿平等、博爱的现代观念，将“ 我”与舞女的感情建筑在互相尊重人格的基础上，抒发了对挣扎在贫困生活线上的艺人和劳苦大众的同情，体现了人道主义的精神。

《伊豆的舞女》成为川端文学发展的里程碑，开始形成川端康成自己的艺术个性，奠定了他的作家地位。从宏观来看，川端的文学没有明显的断层，但从微观来看，不能不承认其创作是有变化的。他初期的作品群，大多是根据孤儿的实际生活素材，以私小说的形式表现，具有浓厚的自叙传的色彩。从《林金花的忧郁》、《招魂节一景》起,他已经开始把自己的笔锋从描写孤儿的哀伤，转向反映旧时代的女艺人的悲惨命运上，把自己的关注、同情与悲哀都给予了她们。而《伊豆的舞女》在完成川端康成这种内容风格、基本情调的过程中起到了奠基的作用，为构筑川端康成第二创作期以受损害的下层少女——艺妓、女艺人、女侍者等为描写对象的小说群打下了坚实的基础。

《伊豆的舞女》的创作手法有了新的突破，它既不同于作家初期的写实文学，也有别于新感觉派时期的追求华丽文体

的小说，它重新开拓和发展一条新的创作道路，运用日本古典文学的传统美和表现技巧，从精神与技法两方面来具现日本文学的特质，在形成和发挥自己的艺术个性上取得了成功，对于川端后来的创作影响是很大的。恐怕可以说，川端康成成长为充分体现日本文学特质的作家，也是以《伊豆的舞女》为界，迈出了第一步的。

但是，川端突破新感觉主义的表现模式，摆脱纯粹的形式论，写了《伊豆的舞女》后，很快又转向新心理主义，从意识流的创作手法上寻找自己的出路。他首先试写了《针·玻璃·雾》（1930）、《水晶幻想》（1931），企图在创作方法上摆脱新感觉派的手法，引进乔依斯的意识流和弗洛伊德的精神分析学，从而成为日本文坛最早出现的新心理主义的作品之一。在运用意识流手法上,《水晶幻想》比《针·玻璃·雾》更趋于娴熟，故事描写了一个石女通过梳妆台的三面镜，幻影出她那位研究优生学的丈夫用一只雄狗同一只不育的母狗交配，引起自己产生对性的幻想和对生殖的强烈意识，流露出一种丑怪的呻吟。在创作手法上采取“内心独白”的描写，交织着幻想和自由联想，在思想内容上明显地表现出西方文学的颓废倾向。

川端接受西方文学，还包括俄国文艺的新倾向，尤其是陀思妥耶夫斯基的影响，一是吸收陀思妥耶夫斯基以小人物为主题，同情渺小人物的悲惨遭遇，刻划人的心理的现实主义艺术的精华；二是接受陀思妥耶夫斯基的非理性的、直觉主义的、描写病态心理的影响。尤其是后者，与他的新心理主义直接契合。

不久，川端康成又转向另一极端，开始怀疑西方式的小说对日本人合不合适，说“我觉得起码对我是不合适的”（《让心灵插翅翱翔》），于是改变了态度，无批判地运用佛教的轮回思

想写了《抒情歌》（1932）,借助同死人的心灵对话的形式,描绘一个被人抛弃了的女人，呼唤一个死去的男人，来诉说自己的衷情，充满了东方神秘主义的色彩。这种“心灵交感”的佛教式的思考与虚无色彩，也贯穿在他的《慰灵歌》（1932）之中。这两部作品完全是以轮回转世说为中心，宣扬失去爱的女人的“自我救济”和“自我解脱”“救度一切众生”等等,存在一些消极的因素。川端在这些实验性失败以后，便开始新的探索，对于那种生硬模仿西方现代文学倾向的反驳的同时，在不同层次上的再思考传统与现代的关系问题，产生了对于本国文化传统的自省，和对于吸收西方文学都有了新的自觉认识。

　　这期间，他以熟悉的动物世界为题材写了《禽兽》（1933）。这是一篇特异的心境小说，是由作家的孤独感情和悲观心绪交织出来的。小说所设计的男主人公“他”是个对所有人都失去信任的心理变态者，以禽兽为伴，从它们的初恋中发现它们爱情纯真的力量，从它们富有生气的跃动中看到充满生命的喜悦，觉得它们纯洁、高雅、感情丰富，把禽兽看做是避世之所，把自己失望中之希望，寄托在这些小生命的身上。对一些人追逐良种而虐待动物，便愤愤不平，认为这是“人间的悲剧象征”，他对此报以冷笑，却又予以宽容。作家有意借“他”对千花子在舞蹈上的堕落，连她的肉体美也荡然无存，联系到社会“那种残存的野蛮力量，已经成为一种庸俗的媚态”，表示了自己对人生最苦恼、最哀伤的深沉叹息。川端的这篇作品既写禽兽的生活，也描摹人的生活，使二者相互映照、衬托。特别是写动物之间友善与和睦相处，联系到人与人之间的冷漠和寡情等等，落脚点都是放在人世间的事情上，而且多少留有自己的影子。实际上这是抒发对人性危机的感慨，呼唤和追求人性美。

这篇作品，将现实与回想交织起来，真实地展现人物内心世界的隐秘、波动，表现人物瞬间感受和整个意识流程。但是，川端又非常重视结构布局，使故事从开篇、发展、推移，以至结局都是很有逻辑、很有序列地推进，形成严密的结构。在总体上说，没有太大打乱时空的顺序，在局部上却采用了延伸时空的手法，借以加强人物心理的明晰变化，更深入地挖掘人物的内心世界。这是川端康成经过盲目追求意识流失败之后，在借鉴意识流手法和继承传统手法结合上所作的一次成功的尝试，形成了川端康成独具一格的创作风格。

川端康成的这段探索性的创作道路表明，他起初没有深入认识西方文学问题，只凭藉自己敏锐的感觉，盲目醉心于借鉴西方现代派，即单纯横向移植。其后自觉到此路不通，又全盘否定西方现代派文学而完全倾倒日本传统主义，不加分析地全盘继承日本化了的佛教哲理，尤其是轮回思想，即单纯纵向承传。最后开始在两种极端的对立中整理自己的文学理路，产生了对传统文学也对西方文学批判的冲动和自觉的认识。这时候，他深入探索日本传统的底蕴，以及西方文学的人文理想主义的内涵，并摸索着实现两者在作品内在的谐调，最后以传统为根基，吸收西方文学的技巧和表述方法。即使吸收西方文学思想和理念，也开始注意日本化。《雪国》（1935～1937，定稿本 1948）就是在这种对东西方文学的比较和交流的反复思考过程中诞生的。

第三节
《雪国》

《雪国》出现在战争期间，即从 1935 年 1 月起到 1937 年

5 月止，以相对独立的短篇形式，断续地在多种杂志上连载，于 1937 年 6 月出版单行本。此时，当局大搞宣扬侵略战争的“ 报国文学”，但更多的作家则开始保持沉默。川端康成之写《雪国》,如同谷崎润一郎之写《细雪》一样,是当时文学界的一种消极反抗思潮的产物。战争结束以后，他对最后两章作了重大的修改,于 1948 年 12 月出版定稿本。

《雪国》主人公驹子是在屈辱的环境下成长，经历了人间的沧桑。但是，她没有湮没在纸醉金迷的世界，而是承受着生活的不幸和压力，勤学苦练技艺，对生活、对未来抱有希望与憧憬和具有坚强的意志，挣扎着生活下来。驹子对生活的热爱和追求，还表现在她对纯真爱情的热切渴望上。她虽然沦落风尘，但仍然要追求自己新的生活，渴望得到普通女人应该得到的真正爱情。作家对她同行男的关系写得比较含糊，但他们之间没有真正的爱情却是事实。所以，在作家笔下，驹子同岛村邂逅之后，便把全部爱情倾注在岛村身上。她对岛村的爱不是出卖肉体，而是爱的奉献，是不搀有任何杂念的。这种爱恋，实际上是对朴素生活的依恋。她这种苦涩的爱情，实际上也是辛酸生活的一种病态的反映。岛村把她的认真的生活态度和真挚的爱恋情感，都看做是“ 一种美的徒劳”，从某种意义说，是相当准确的概括。

驹子的不幸遭遇，扭曲了她的灵魂，自然形成了她复杂矛盾而畸形的性格：倔强、热情、纯真而又粗野、妖媚、邪俗。一方面，她认真地对待生活和感情，依然保持着乡村少女那种朴素、单纯的气质，内心里虽然隐忍着不幸的折磨，却抱有一种天真的意愿，企图要摆脱这种可诅咒的生活。另一方面，她毕竟是个艺妓，被迫充作有闲阶级的玩物，受人无情玩弄和践踏，弄得身心交瘁，疾病缠身乃至近乎发疯的程度，心理畸形

变态，常常表露出烟花巷女子那种轻浮放荡的性格。她有时比较清醒，感到在人前卖笑的卑贱，力图摆脱这种不正常的生活状态，决心“正正经经地过日子”；有时又自我麻醉，明知同岛村的关系“不能持久”，却又想入非非地迷恋于他，过着放荡不羁的生活。这种矛盾、变态的心理特征，增强了驹子的形象内涵的深度和艺术感染力量。

川端写驹子的感情生活写得如此深沉，如此真切，正是因为他把自己的感情托现在驹子身上来向读者倾诉。他自己剖析道：写人物感情方面，“特别是驹子的感情，主要就是我的悲伤情绪，或许有些情绪要在这里向人们倾诉的吧。”（《独影自命》）

川端康成在《伊豆的舞女》中力求体现日本的传统美,《雪国》中对此又作了进一步的探索，更重视气韵，追求“心”的表现，即追求精神上的“余情美”。这种余情美，是悲哀与冷艳的结合，将“哀”余情化，以求余情的冷艳。表面上看似华丽而内在深玄，具有一种神秘、朦胧、内在的和感受性的美，而不是外在的、观照性的美。这种冷艳不完全是肉感性、官能性的妖艳，而是从颓唐的官能中升华而成为冷艳的余情，是已经心灵化、净化了的，沐浴着一种内在庄严的气韵，包含着寂寞与悲哀的意味。应该承认，这种冷艳，虽然有其颓伤的一面，但也不能否定其净化的一面。在《雪国》中川端是怀着丰富的同情心来塑造驹子的性格的，这种性格本身包含了悲剧性。驹子流露出来的是内在真实的哀愁、洋溢着一种健康的生活情趣和天真纯朴的性格特点，而作家为了使驹子保持“余情美”，着力将驹子置身的肉感世界情操化，展现一种冷艳的余情。从表面上看，这个女性装饰得十分妖艳、放荡，实际上却反映了她内在的悲伤，带有沉痛的哀息和咏叹。应该说，川端康成在

《雪国》中所描写的人物的种种悲哀，以及这种悲哀的余情化，是有着自己的理念的，这是作家的人情主义的表现。《雪国》接触到了生活的最深层面，同时又深化了精神上的“余情美”。这种精神主义的价值，决定了驹子这个人物的行为模式，而且通过它来探讨人生的感伤，在一定程度上表现了作家强作自我慰藉，以求超脱的心态。作家这种朴质无华、平淡自然的美学追求，富有情趣韵味，同时也与其人生空漠，无所寄托之情感深刻地联系在一起，反映了作家退避社会、厌弃尘世的人生态度。

《雪国》的人物带有日本式的余情美,而《雪国》的景物则具有强烈的日本文学传统的季节感，以对季节的描写来表现人的情感之美。所以他是不孤立地描写自然风物，而是将人的思想感情、人的精神注入自然风物之中，达到变我为物、变物为我、物我一体的境界。这种自然的人化的艺术传统，在《雪国》中浸润最为深广。作品开首的名句:

穿过县界长长的隧道，便是雪国。夜空下一片白茫茫，火车在信号所前停了下来。

这寥寥数语，完美地说明主人公岛村已到达雪国，写出了雪国的自然景象；接着又写了远方“那边的白雪，早已被黑暗吞噬了”的自然状态，马上给人一种冷寂、凄怆的感觉，暗示和象征岛村去探望的驹子的不祥未来，对情节的发展作了有力的铺垫。

作家这种对自然的态度，还充分表现在《雪国》雪景镜中，人物的虚幻和象征，都是移人人的感情和精神，作为伴随人物感情的旋律来描写的。比如，映着山上积雪的化妆镜中的驹

子的脸，不仅以雪景托出驹子“ 无法形容的纯洁的美”， 而且注入了驹子昂扬的感情。映着雪中暮景的车厢玻璃窗上的叶子的脸，形容了叶子的妖艳和美丽，移入了对叶子纯洁情感的体味，并使叶子好像漂浮在流逝的暮景中，产生了一种虚幻力量，把岛村深深地吸引住，从而唤回岛村对自然和自己容易失去的真挚感情，使人物乃至作家自身与自然完全合为一体，从自然中吮吸灵感，获取心灵的解救。这种优美的“ 无我之境”，没有直接表露或抒发作家的主观感情，却通过自然景物的客观描绘，极为清晰地表达了作家的思想、情感乃至生活环境。特别是川端对驹子人生道路的坎坷，以及她苦苦搏斗的生活方式，用了秋虫在死亡线上痛苦挣扎的铺述加以暗示，并通过星光闪耀的夜空，严寒深沉的夜色，乃至沁人肺腑的雪夜的宁静，映衬出驹子纯真的存在。总之，《雪国》在写到雪景的艳丽，写到苦恼的悲哀，都催生着冷艳之情，余情之美。在这里流露出日本的情调和自然心态，有一种浓厚的日本式的抒情风味。

《雪国》在继承传统的基础上,充分运用“意识流”手法”采用象征和暗示、自由联想，来剖析人物的深层心理。同时又用日本文学传统的严谨格调加以限制，使自由联想有序展开，两者巧妙结合，达到了完美的协调。比如，作家借助两面镜子（一面暮景中的镜子，一面白昼中的镜子）作为跳板，把岛村诱入超现实的回想世界。从岛村第二次乘火车奔赴雪国途中，偶然窥见夕阳映照的火车玻璃窗上（这是前一面镜子）的叶子的面庞开始，即采用象征的手法，捕捉超现实的暮景中的镜子,揭示了《雪国》主题的象征。

镜子中叶子是异样美的虚像，引起岛村朴朔迷离的回忆，似乎已把他带到遥远的另一个女子——驹子的身边，接着倒

叙岛村第一次同驹子相遇的情景。次日到达雪国，从映在白昼化妆镜中（这是后一面镜子）的白花花的雪景里，看见了驹子的红彤彤的脸，又勾起了他对昨夜映在暮景镜中的叶子的回忆。作家写岛村第三次赴雪国，更多的是与驹子的交往，当他们俩人的关系无法维持、岛村决计离开雪国时，又突然加进“ 雪中火场”，由于叶子的坠身火海，把现实带回到梦幻的世界，这时再次出现镜中人物与景物的流动，增加了意识流动的新鲜感。作家运用这种联想的跳跃，突破时空的限制，使人物从虚像到实像，又从实像推回到虚像，实实在在反映了岛村、驹子和叶子三人的虚虚实实的三角关系。同时从故事的发展来说，从现实世界到梦幻，又从梦幻到现实世界，或者在一个并列的平面上展开，或者时空倒错，但跳跃却很有节奏感。通过跳跃的联想，一步步地唤起岛村对驹子和叶子的爱恋之情，驹子和叶子的内心世界常常是在岛村的意识流动中展露出来。岛村遥远的憧憬，流动于理智的镜中，而镜子又属于遥远的世界，驹子和叶子都是属于岛村的感觉中产生的幻觉，把岛村的心情、情绪朦胧化，增加感情的感觉色彩和抒情风格，表现了川端式的“ 意识流”独特的日本风格。

《雪国》的问世,标志着川端在创作上已经成熟,达到了他自己的艺术高峰，主要表现在两个方面：其一，在艺术上拓宽了一条新路。川端从事文学创作伊始，就富于探索精神。尽管他在一生的创作道路上有成功的经验，也有失败的尝试，走过一条弯弯曲曲的道路。他习作之初，他的作品大都带有传统私小说的性质，多少留下自然主义痕迹，情调比较低沉、哀伤。新感觉派时期，他又全盘否定传统，盲目追求西方现代主义文学，无论在文体上或在内容上都很少找到日本传统的气质，但他并没有放弃艺术上的新追求，且不断总结经验，重又

回归到对传统艺术进行探索。他的《伊豆的舞女》在吸收西方文学优点的基础上，力图保持日本文学的传统色彩作了新尝试。而《雪国》则使两者的结合达到了炉火纯青的地步。这是作家在《伊豆的舞女》中所表现出来的气质和风格的升华，它赋予作品更浓厚的日本色彩。

其二,从《雪国》开始,川端的创作无论从内容或从形式来说，都形成了自己的创作个性。川端早期的作品，多半表现“孤儿的感情”，但还不能说形成了自己的鲜明艺术个性。经过《林金花的忧郁》、《招魂节一景》、《伊豆的舞女》等的艺术实践，创作经验不断丰富，艺术才能得到充分发挥，使其创作个性得到了更加突出、更加鲜明的表现。他善于以抒情笔墨，刻画下层少女的性格和命运，并在抒情的画面中贯穿着对纯真爱情热烈的赞颂，对美与爱的理想表示朦胧的响往，以及对人生无常和徒劳毫不掩饰的渲染。比起以前的作品来，《雪国》对人物心理刻画得更加细腻和丰富，更加显出作家饱含热情的创作个性。尽管在其后的创作中，川端的风格还有发展，但始终是和《雪国》所形成的基本特色相联系的。

这期间，川端康成还写了《花的圆舞曲》（1936）、《母亲的初恋》（1940）,以及自传体小说、新闻小说、少男少女小说《高原》（1938）、《牧歌》（1937）、《故园》（1943）、《少女开眼》（1940）、《少女的港湾》（1937～1938）、《美好的旅行》（1939～1941）等。由于受到战时的影响，他背负着战争的苦痛，一味地沉潜在日本古典文学中，徘徊在《源氏物语》的物哀精神世界里，在艺术与战时生活的相克中，他抱着一种悠然忘我的态度，企图忘却战争，忘却外界的一切。他离战时的生活是远了，但他从更深层次去关注文学。他根据战争体验，结合自己对日本古典的认识，加深寻找民族文化的自觉，对继承传统的

理解也更加深刻。他进一步通过古典把目光朝向“民族的故乡”。

第四节
后期创作的重层性

战后，川端康成对战争的反思，进一步扩展为对民族历史文化的重新认识，以及审美意识中潜在的传统的苏醒。他说过：“我强烈地自觉做一个日本式作家，希望继承日本美的传统，除了这种自觉和希望以外，别无其他东西。”“我把战后的生命作为余生，余生不是属于我自己，而是日本美的传统的表现”(《独影自命》）。也就是说，战后川端对日本民族生活方式的依恋和对日本传统文化的追求更加炽烈。他已经在更高的理论层次上思考传统与现代、本土与外来的问题。他总结了一千年前吸收和消化中国唐代文化而创造了平安王朝的美，以及明治百年以来吸收西方文化而未能完全消化的历史经验和教训，并且结合自己的创作实践，提出了应该“从一开始就采取日本式的吸收法，即按照日本式的爱好来学，然后全部日本化”（《日本文学之美》）。他在实践上将汲取西方文学溶化在日本古典传统精神与形式之中，更自觉地确立“共同思考东西方文化的融合与桥梁的位置”(《东西方文化的桥梁》)。

川端康成在理论探索的基础上，充分发挥了作家的主动精神和创造力量，培育了东西方文化融合的气质，并且使之流贯于他的创作实践中，使其文学完全臻于日本化。同时他的作品呈现出更多样化的倾向，贯穿着双重或多重的意识。在文学上获得最大成就的，可算是《千只鹤》（1949～1951）、《名人》（1951～1954）、《古都》（1961～1962)和《睡美人》（1960～

1961)等作品。

《名人》同《雪国》是珠联璧合的佳作。他在《名人》中,一反过去专写女性感情的传统，而完全写男性的世界，写男性灵魂的奔腾和力量的美。作家塑造秀哉名人这个人物，着眼于“把这盘棋当作艺术品,从赞赏棋风的角度加以评论”,十分注意精神境界的描述。所以《名人》虽然也写了棋局的气氛和环境,但主要是写人、写人生命运,而不是单单写棋,它突出地展示了秀哉名人在对弈过程中所表现的美的心灵。这部作品是川端创造的一种新的文学模式——报告小说，他运用了名人告别赛的记录，对生活容体作出真实直接的再现，这样也容易束缚作家的想像的翅膀，所以他不沿用一般报告文学的模式，而是运用小说的艺术手法，在事实的框架之内，也容许作家发挥自己的想像力，并不摒弃审美主体的意识渗透，而作出适当的虚构，将真实的记录部分和靠想像力虚构的部分浑然融合为一体,以更自由、更广阔、更活跃和更多样的艺术手段,创造出独特的艺术世界。

川端出于对传统的切实的追求,写了《古都》,在京都的风俗画面上，展开千重子和苗子这对孪生姐妹的悲欢离合的故事。川端康成为了贯穿他创作《古都》的主导思想，借助了生活片断的景象，去抚触古都的自然美、传统美，即追求一种日本美。所以全篇贯穿了写风物，它既为情节的发展提供了契机，又为人物的塑造和感情的抒发创造了条件。同时它也成功地塑造了千重子和苗子这两个人物的姐妹情。它虽然描写了男女的爱情关系，但其主旨并不在铺展男女间的爱情波折，所以没有让他们发展成喜剧性的结合，也没有将他们推向悲剧性的分离，而是将人物的纯洁感情和微妙心理，交织在京都的风物之中，淡化了男女的爱情而突出其既定的宣扬传统美、

自然美和人情美的题旨。这正是《古都》的魅力所在。

作者在《古都》里对社会环境的认识是比较清醒的，他对人际关系的认识和体验也是比较深刻的，这正是战后生活的赐予。他通过姐妹之间、恋人之间的感情隔阂，甚至酿成人情的冷暖和离别的痛苦，反映了存在身份等级和门第殊隔，揭示了这一贫富差别和世俗偏见而形成的对立现实。作品的时代气息，还表现在作者以鲜明而简洁的笔触，展现了战后美军占领下的社会世相，比如传统文化面临危机，景物失去古都的情调，凡此种种的点染，都不是川端康成偶感而发，而是在战后的哀愁和美军占领日本的屈辱感的交错中写就的。当时，他对于战后的这种状态，一如既往地觉得悲哀，也不时慨叹，但没有化为愤怒，化为批判力量，所以也只能是一种交织着忧伤与失望的哀鸣，也许这仍然是作者对时代、对社会反应的一贯的独特方式吧。同时，小说里还流露了些许厌世的情绪和宿命的思想，不遗余力地宣扬“幸运是短暂的，而孤单却是永久的”。对川端康成的小说创作来说，《古都》所表现的传统美、自然美与人情美，以及保持着传统文学的气息，都具有特异的色彩。

自从《雪国》问世以来，川端康成的不少作品，在孤独、哀伤和虚无的基调之上，又增加了些许颓唐的色彩，然后有意识地从理智上加以制约。如果说，《伊豆的舞女》和《雪国》是川端康成创作的一个转折，那么《千只鹤》和《山音》（1949～1954）又是另一个转折，越发加重其颓唐的色调。《千只鹤》对太田夫人和菊治似乎超出了道德范围的行动、菊治的父亲与太田夫人和千加子的不自然情欲生活，以及他们的伦理观等，都是写得非常含蓄，连行动与心态都是写得朦朦胧胧，而在朦胧中展现异常的事件。特别是着力抓住这几个人物的矛盾心

态的脉络，作为塑造人物的依据，深入挖掘这些人物的心理、情绪、情感和性格，即他们内心的美与丑、理智与情欲、道德与非道德的对立和冲突，以及深藏在他们心中的孤独和悲哀。也就是说，他企图超越世俗的道德规范，而创造出一种幻想中的“ 美”，超现实美的绝对境界。正如作家所说的，在他这部作品里，也深深地潜藏着这样的憧憬：千只鹤在清晨或黄昏的上空翱翔，并且题诗“ 春空千鹤若幻梦”。这恐怕就是这种象征性的意义吧。

《千只鹤》运用象征的手法,突出茶具的客体物象,来反映人物主体的心理。川端在这里尽量利用茶室这个特殊的空间作为中心的活动舞台，使所有出场人物都会聚于茶室，这不仅起到了介绍出场人物，以及便于展开故事情节的作用，而且可以借助茶具作为故事情节进展和人物心理流程的重要媒介，而且赋予这些静止的东西以生命力，把没有生命、没有感情的茶具写活了，这不能不算是艺术上的独具匠心的创造。如果说《千只鹤》用简笔法含蓄而朦胧地写到几个人物的近乎超越伦理的行为，那么《山音》则是着重写人物由于战争创伤而心理失衡，企图通过一种近于违背人伦的精神，来恢复心态的平衡，以及通过这个家庭内部结构的变化，来捕捉战后的社会变迁和国民的心理失衡。作家塑造的人物中，无论是信吾的家庭成员还是与这个家庭有关的几个人物，他们的性格都由于战争的残酷和战后的艰苦环境而被扭曲了。但作家对此也只是哀伤，而没有愤怒；只是呻吟，而没有反抗。准确地说，他是企图用虚无和绝望，用下意识的反应，乃至无意识的行动来作出对现实的反应。尽管如此，作品还是展示了战争造成一代人的精神麻木和颓废的图景，还是留下战争的阴影的。如果离开战争和战后的具体环境，就很难理解《山音》的意义。

从总体来说,川端康成写《千只鹤》和《山音》这两部作品的主要意图，似乎在于表现爱情与道德的冲突。他既写了自然的情爱，又为传统道德所苦，无法排解这种情感的矛盾，就不以传统道德来规范人物的行为，而超越传统道德的框架，从道德的反叛中寻找自己的道德标准来支撑爱情，以颓唐的表现来维系爱欲之情。这大概是由于作家在日常生活中经常受到不安的情绪困扰，企图将这种精神生活上的不安和性欲上的不安等同起来，才导致这种精神上的放荡吧。

《睡美人》让主人公江口老人通过视觉、嗅觉、触觉、听觉等手段来爱抚睡美人，这只不过是以这种形式来继续其实际不存在的、抽象的情绪交流，或曰生的交流，借此跟踪过去的人生的喜悦，以求得一种慰藉。这是由于老人既天性地要求享受性生活，而又几乎近于无性机能，为找不到爱情与性欲的支撑点而苦恼，以及排解不了孤独的空虚和寂寞而感到压抑。这种不正常成为其强烈的欢欣的渲泄缘由，并常常为这种“潜在的罪恶”所困惑。所以，川端康成笔下的江口老人流露出来的，是一种临近死期的恐怖感、对丧失青春的哀怨感，同时还不时夹杂着对自己的不道德行为的悔恨感。睡美人和老人之间的关系既没有“情”,也没有“灵”,更没有实际的、具体的人的情感交流，完全是封闭式的。老人在睡美人的身边只是引诱出爱恋的回忆，忏悔着过去的罪孽和不道德。对老人来说，这种生的诱惑，正是其生命存在的证明。大概作家要表达的是这样一个性无能者的悲哀和纯粹性吧。老人从复苏生的愿望到失望，表现了情感与理智、禁律与欲求的心理矛盾，展现了人的本能和天性。而作家的巧妙之处，在于他以超现实的怪诞手法，表现了这种纵欲、诱惑与赎罪的主题。另一方面，作家始终保持这些处女的圣洁性，揭示和深化睡美人形象的

纯真，表现出一种永恒的女性美。其作为文学表现的重点，不是放在反映生活或塑造形象上，而是着重深挖人的感情的正常与反常，以及这种感情与人性演变相适应的复杂性。因此它们表现人的生的主旋律的同时，也表现生的变奏的一面，或多或少抹上颓伤的色彩。但这种颓伤也都编织在日本传统的物哀、风雅和好色审美的文化网络中。《一只胳臂》实际上是“睡美人”的延长的形态。

从这几部作品就不难发现这一点：他在文学上探索性与爱，不单纯靠性结合来完成，而是有着多层的结构和多种的完成方式，而且非常注意精神的、肉体的与美的契合，非常注意性爱与人性的精神性的关系，从性的侧面肯定人的自然生的欲求，以及展现隐秘的人间的爱与性的悲哀、风雅，甚或风流的美。有时精神非常放荡，心灵却不龌龊。其好色是礼拜美，以美作为其最优先的审美价值取向，也就是将好色作为一种美的理念。当然，有时候川端写性苦闷的感情同丑陋、邪念和非道德合一，升华到作家理念中的所谓“美的存在”时，带上几分“病态美”的颓唐色彩。而且其虚无和颓废的倾向，带有一定的自觉性。他早就认为“优秀的艺术作品，很多时候是在一种文化烂熟到迈一步就倾向颓废的情况下产生的”（《我的思考》）。

川端康成这几部晚期的代表作品，作为川端文学和美学整体的构成部分，还是有其生活内涵和文学意义的。

作为纯文学作家的川端康成还另辟新径，写作了一些介于纯文学与大众文学之间的中间小说，以整合纯文学的艺术性和大众文学的趣味性。他的《河边小镇的故事》（1953）、《风中之路》（1957）写出了战后时代变迁之中的男女的感情世界，以及他们或她们的现实的悲哀。《东京人》（1954）以一个家庭

产生爱的龟裂故事，反映了战后东京人的爱的困惑与孤独。《彩虹几度》（1956）以京都的风俗和情韵为背景，用哀婉、细腻而生动的笔触，叙说了像彩虹那样虚幻而美丽的异母三姐妹的爱恋与生命的悲哀，尤其是展示了姐姐由于恋人死于战争而蒙受莫大的心灵创伤和扭曲的畸形心态。

这类作品的内容大多是以战后为背景，在字里行间隐现了对战争和战后美军占领日本的现实的不满。比如《日兮月兮》（1952）写了战争给朝井一家造成夫妻离散、儿子战死的不幸,还写了美军占领下,日本传统的茶道、传统的纺织工艺,以及传统的生活习惯失去了真正的精髓，感叹日本文化遗产失去了光彩，大大地动摇了战后日本人的心灵世界。作家面对这种状况,发出了“总不是味儿”的慨叹!《河边小镇的故事》通过青年店员这样一句话:“日本战败了,被占领了,可是燕子还是从南国飞回令人怀念的日本，没有变化。从外国来的家伙的态度,不也是没有变化吗?”作家以燕子喻人,并同美占领军对照，说明日本人怀乡的精神没有变，美军占领的态度没有变。他还巧妙地利用在战后的日本仍找到“龙塞”的情节，表明日本表面变化了，日本还是存在，日本还是不会灭亡，从中发现了在美军占领下潜藏在日本深处的真实，日本深处的古老文化还是根深蒂固地存在着。《东京人》开首就对美国的原子弹政策，特别是对美国在日本投掷原子弹以及战后投下十亿美元在冲绳修建核基地的政策加以抨击。还写了东京站前旅馆专辟外国人休息室，墙上悬挂着日本地图，却规定日本人不得入内，而年轻的美国大兵却可以挟带流着泪的日本女子大摇大摆地走进去，艺术地再现了日本山河遭践踏，日本人民遭损害的形象，作家对此不禁发出“真令人气愤！”的声音。

归纳来说，川端文学的成功主要表现在以下三个方面：一

是传统文化精神与现代意识的融合，表现了人文理想主义精神、现代人的理智和感觉，同时导入深层心理的分析，融汇贯通日本式的写实主义和东方式的精神主义；二是传统的自然描写与现代的心理刻画的融合，运用弗洛伊德的精神分析法和乔伊斯的意识流，深入挖掘人物的内心世界，又把自身与自然合一，把自然契入人物的意识流中，起到了“融合物我”的作用，从而表现了假托在自然之上的人物感情世界。三是传统的工整性与意识流的飞跃性的融合，根据现代的深层心理学原理，扩大联想与回忆的范围，同时用传统的坚实、严谨和工整的结构加以制约，使两者保持和谐。这三者的融合使传统更加深化，从而形成其文学的基本特征。

第五节
敬重古典和文章论

川端康成不仅是一位优秀的小说家，而且也是一位独特的文艺批评家。他的许多评论，丰富了日本文学批评史的资料。他在一生中写下了296篇评论文章,凡1,500.000字,在新潮社出版的《川端康成全集》37卷本中占了4卷。

川端康成在参加《文艺时代》同仁俱乐部的活动之前，就开始了文学评论活动。他的文学评论主要分两大部分，一是作家作品论，一是“文艺时评”。他的第一篇评论是《南部氏的风格》（1921）,评论南部修太郎的《湖上的水》,南部曾与菊池宽、久米正雄等一起首先发现了川端康成的处女作《招魂节一景》中所显示的文学才华，并且著文给予好评。川端的文章一方面盛赞南部这篇作品的同时，还指出作品的缺点是“人生观照不够深刻”“缺乏艺术上的圆熟”和“逼人的真实的力量”,

而且“ 无论在题材上、主题上还是表现上，都很难找到有特色的东西”。川端这种不带个人感情因素，从纯粹而客观的文学批评出发，通过其敏锐的批评眼，对作品进行严厉而细致的技术批评的做法，博得文坛的高度评价，从此宣告他开始了文艺批评活动。

作为一个文艺批评家，川端进行文学批评的时候，首先强调要努力提高自己作为批评家的教养，要求自己既客观理解批评的对象，又要运用自己能动而积极的意志，立论要有创造性，坚决反对独断式的批评。其次主张努力确立自己的文学论，掌握批评的方法，以语言学、修辞学和美学作为依据，从理论上阐明文学的表现。再次，提倡文艺批评要讲真实，这是为了促进文学本身的进步。这种精神贯穿川端的文艺批评的始终。

在正式的评论文章中，川端涉及古典的并不多，只有评论《竹取物语》、《堤中纳言物语》、《对调物语》等少数几篇,但在散文随笔中却广泛地论及日本古典，尤其是他钟爱紫式部的《源氏物语》，赞扬《源氏物语》是日本自古至今最优秀的一部小说，就是到了现代，日本也没有一部作品能和它媲美，在十世纪就能写出这样一部近代化的长篇小说，这的确是世界的奇迹，在国际上也是众所周知的。在《源氏物语》之后延续几百年，日本小说都是憧憬或悉心模仿这部名著的。和歌自不消说，甚至从工艺美术到造园艺术，无不都是深受《源氏物语》的影响，不断从它那里吸取美的精神食粮。

众所公认,川端迷恋《源氏物语》,已将《源氏物语》深深地渗透到自己的内心底里，化作了自己的文学的血与肉。他说日本物语文学到了《源氏物语》，达到了登峰造极。他的“ 源学观”主要表现在:

（一）肯定《源氏物语》充分体现日本民族的特色。认为"《源氏物语》集中表现了王朝的美，后来形成了日本美的传统"(《日本文学之美》)。他在引用泰戈尔说过的"所有民族都有义务将自己民族的东西展示在世界的面前"这段话之后，情深地说："我感到远古的《源氏物语》，至今依然比我们更出色地尽了泰戈尔在这里所说的'民族的义务'，将来也是会继续尽义务的吧"(《美的存在与发现》)。

（二）综观《源氏物语》所反映的王朝历史的发展必然趋势,指出"《源氏物语》(描写)灭亡了藤原、灭亡了平家、灭亡了北条、灭亡了足利、灭亡了德川。听起来这句话相当粗暴，但并非全无根据。倘使宫廷生活像《源氏物语》那样烂熟，那么衰亡是不可避免的。'烂熟'这个词，就包含着走向衰亡的征兆。《源氏物语》极端烂熟，倾向于衰颓。从某种意义上说，一种文化发展到登峰造极，就势必从巅峰跌落下来。不，不止地上登，似乎是继续上登，其实已经开始走下坡路，事态就在这种危险的时候发生的。综观古今东西方，几乎所有艺术的最高名作，都是在这种危险时期出现的，这是艺术的宿命，也是文化的宿命"(《日本文学之美》)。同时他强调《源氏物语》写了藤原、平家、北条、足利、德川"这些人物的衰亡,并非同这一故事无缘吧"。他还评价"《源氏物语》的人物形象栩栩如生，是永远新鲜、价值不变"。

从这里可以看出川端康成对《源氏物语》的评论，是着力从挖掘其深刻的文化内涵出发，不仅评价了紫式部在文学上开拓了民族艺术表现的境界，而且评论了紫式部将写当权的贵族人物的衰亡，与整个故事的发展联系起来，企图从内面揭示这个贵族社会的历史走向，使这部巨著的思想和艺术的统一和概括达到新的高度。

除了《源氏物语》之外,川端最推崇清少纳言的《枕草子》,称赞 《枕草子》优雅、艳美、光灿、明快而生动。它潜流着一股美感,给人新鲜而敏锐的感觉,让我的联想驰骋"(《美的存在与发现》),常常将清少纳言的《枕草子》与紫式部的《源氏物语》相提,认为这两位作家是 古今无双的天才",她们的 这些作品创造了日本美的传统，影响乃至支配着后来八百年间的日本文学"(《我在美丽的日本》)。

但是,他又将紫式部和清少纳言、《源氏物语》和《枕草子》进行比较,觉得 在深邃、丰富、广博、宏大和严谨方面,清少纳言远不及紫式部。（中略）紫式部和清少纳言的差异又是什么呢？紫式部有一颗可以流贯到（近世）芭蕉的日本心。清少纳言则可能有一颗日本心的支流吧"(《美的存在与发现》)。

川端论及日本古典文学的范围非常广泛，不仅限于以上两部古典巨著，但从他对这两部古典评价的基准可以看出，他的敬重古典，在于古典所展现的"日本心"，即日本精神。

川端康成之对日本古典，可以说达到狂迷的程度。但是不能说川端就是一个极端的国粹主义者、复古主义者。他在构建其文学论时，非常注意从理论上阐明传统与外来、古典与现代关系的问题。他认为大约一千年前的往昔，日本民族就以自己的方式吸收并消化了中国唐代文化，产生了平安王朝的美。近代应该借鉴往昔的经验，要真正引进西方庄重而伟大的文化，特别是其精神，就应该从一开始采取日本式的吸收法，按照日本式的爱好来学。而日本有些地方吸收和学习西方文化都没有真正做到这一点。他具体地分析说，近代以来，许多人在学习和引进西方文化方面，耗费了青春和精力，大半生都忙于启蒙工作，却没有立足于东方和日本的传统，使自己达到成熟的地步。所以他感到近代以来百余年，日本吸收西

方文化尚处在未成熟时期，原因是这时期还没有充分吸收西方文化，还没有日本化。他为此强调：“ 同海外各国进行文化交流越来越频繁，势必使本国文化立足其中。创造世界文化，也就是创造民族文化；创造民族文化，也应该是创造世界文化”(《美的存在与发现)。

作为川端文艺理论批评的一个重要组成部分，就是他的文章论。川端在文章论中，非常重视文学语言的表现，认为小说是依靠语言和文字的艺术，小说的构成要素是通过文章来表现的。所以对艺术来说，表现是重要的，即对小说来说，文章是具有决定小说成败的至关重要的意义。还有，小说通过发挥语言的精髓，才作为艺术而存在。所以，川端的结论是：“ 古今东西方的作家一生都是与语言格斗过来的。作家如果不能活用语言,就将失去作为作家的生命”(《新文章读本》)。

他非常不满向来的语言文字表现的精神和方法，他说：从语言文字的发生和发达，以及同仁之间的关系、精神生活和心理活动的种种世相、官能感觉和客观主观同语言文字文学之间的关系、束缚和被束缚、征服和被征服的状态来考虑，作家应该有一次机会通过文字的自我怀疑，乃至自我否定的炼狱，来找出新的表现。

所以他主张，一部文艺作品的语言文字的选择和决定，始终是与作家的心理流程息息相关的，因此文艺活动和表现之间的关系是非常微妙的。文艺表现必须借助语言学、修辞学(文章学)和艺术学(美学),并以遵循心理学的研究法为依据，这是文艺的表现的根本理论。其理由是：“ 文艺创作是以语言表现为手段。文艺作品就是‘ 文字语言’ 之一种。文艺创作也好，观赏也好，都是‘ 语言活动’ 的一个方面。但是，不能说所有‘ 文字语言’ 都是文艺。也不能说所有的语言活动都是艺术

活动。同样，艺术活动是心理活动的一种，文艺活动是艺术活动的一种。而艺术有艺术的自律性，文艺有文艺的自律性”。为此他强调，文艺如果不以遵循心理学研究法之语言学、修辞学和美学为依据，就无法从理论上阐明文艺的表现。换句话说，川端以为文艺的新表现必须触及文艺活动的深层心理，否则表现论就会陷入肤浅而无力的印象式的批评中。他尖锐地指出：这种印象式的批评，是“因为现代的批评家甚至不懂得语言活动的心理学，也不晓得人具有语言和文字的真正的喜悦和真正的悲哀。他们绝对不知道这就是文艺活动的真谛”(《新文章论》)。

川端强调文学上的语言文字的重要性，同时又指出不能过分信赖语言，如果过分信赖语言，就产生不了新的表现，因为作家使用语言的目的，是企图通过语言来表达思想和表达感情的。所以他认为文学是把语言当作表现的媒介，语言是传达思想感情，文学的内容应有思想感情，这是一种规律。也就是说，文学活动的表现，不仅是语言文字的问题，作家还必须通过自己的生活来表现思想。所以他进一步解释文学与思想、生活的关系，说：凡有生命的人，无不思考问题。有生活就有思想，若问有没有无思想的生活，这就等于问有没有无思想的人。因此，他把思想作为文学诸因素之一，强调“有思想而没有生活的文艺作品，就如同哲学家的伦理说”，“小说含有思想性，只会提高而不会降低小说的价值。只是应该如何表现的问题”，他要求的“是有思想的小说，而不是没有思想的小说。可以这样说，我想写有思想的小说”，同时他指出：新进作家之所以受到了轻蔑，就是因为不使文艺进展，究竟是不使文艺诸要素中哪个要素进展呢?“说是思想，是人生观，大概也无妨吧。文艺走进死胡同，也就是其要素之一的思想走进了

死胡同。人生观走进了死胡同”(《思想·生活·小说》)。

所以,川端还强调作家要"站在他的时代从事创作”,“一个作家不与现实生活发生联系是不可能，一个作家不论怎样严格地为文学而文学，他总不能忽视他的时代与他的国家和民族”。与此同时，他还带批评性地指出：“只尊重自己的灵魂，陷入超脱的思想境界，或安于认识自我的存在，这种认识论是肤浅的。”

这说明川端康成是辩证地处理语言与表现的关系的。他的结论是“作为作家的信条,表现即内容,艺术即表现”。川端在许多文章论都反复强调这一点。

在文章论中,川端还指出“小说的文章、文体,是小说构成的重要因素”。他把文章构成顺序分为:单语、句、个文、章或节、完成全文，而文章最小单位是单语，是句。所以单语的选择是好文章的第一步，在这里就有文章的生命。文章之源是单语，即语汇。他还说：“文章本身是具有一种生命的。文章与人共变，与时共移。一消一现。文体变旧之快，是想像不到的。熟识新的文章，就是理解其自身小说的秘密。同时熟悉新的文章,也许可以正确理解旧的文章”,因此"考虑有生命的文章,是赋予我们的光荣的宿命”(《新文章读本》)。

对于文章的新与旧的关系，川端是这样写道：

今日年轻的作家正在“血战”的高潮中。一种影响消失了，又一种新的影响出现。或许，与其说是消失，不如说是变旧。一般文体变旧之快是想像不到的。新作家被文坛承认之时，他的文体已经迈上了变旧之道，这是常事——

对有志于小说的人来说，文章是永远的谜，是永远的悬案。

他把文章看做是作家的生命，要经常磨炼，不断发展。要不断发展，就要经常引进新法。他举例说明：随着乔伊斯的意识流和普鲁斯特的回忆联想法的心理描写手法的引进，现代文学描写心理占据主要的位置，然而描写心理的语言相当贫乏,所以文章论也必然随之引进新法,即" 今日的文章论,不能建立在旧的修辞学上而必须建立在语言心理学上"(《文章》)。

川端康成还将文体放在一个十分重要的位置。他反复强调文体是支撑一个作家的价值，反映出作家的风格和特色。也就是说，一个作家的个性，体现在他在文章、文体上创造出自己独自的风格。一个杰出的作家，必须有自己独自的杰出的文章和文体。因此他说：" 作为文艺创作家要立身于世的重要修业之一,就是发现独自的文体""。要发现新的文体,就要在语汇、文字、文法诸方面进行改革,通过文艺创作的力量,使现代口语文随着岁月嬗变而变得更美。也就是说，要创造新的文体，必须摆脱语言的羁绊，给现代口语文以变化和自由，使之不断丰富"(《文章》)。但是,他也注意到在日新月异的文章的根底里，流贯着一种意想不到的不变的东西。他的文章论，一方面强调文章与时代共生，与人共生；一方面又没有忽视在变化中留存的血脉相承的永远不易的东西。他以日本几位作家的文体为例，说明芥川龙之介选择语言非常精当严格，其语言群让人有一种士族家系的感觉；森鸥外的文章带有古典主义的倾向，但又不失新的感触，流贯着近代的理性、机智、谐谑、都市人的尖锐的神经；泉镜花的语汇，显示了日本语的极限等。

文章中的描写与说明，犹如车子的双轮，是不可或缺的。（《新文章读本》）

这是川端康成文章论中的著名论点。而且他进一步说明，对文章来说，描写与说明两者都同样重要，不能说以哪个为主。重要的是，应该描写的地方就描写，应该说明的地方就说明，两者配合适当，浑然为一，就能成为优秀的文章。而优秀的文章，热情比技巧、心比姿更重要，这是文章的秘密。所以，不屈的魂是文章进步的第一要素。

第六节
文学的美结构和价值

川端康成的美学思想是建立在东方美、日本美的基础上，与他对东方和日本的传统的热烈执著是一脉相通的，其美学基本是传统的物哀、风雅与幽玄。

川端文学的美的"物哀"色彩是继承平安朝以《源氏物语》为中心形成的物哀精神，往往包含着悲哀与同情的意味。即不仅是作为悲哀、悲伤、悲惨的解释，而且还包含哀怜、怜悯、感动、感慨、同情、壮美的意思。他对物哀这种完整的理解，便成为其美学的基本原则，它在川端的审美对象中占有最重要的地位。他经常强调，"平安朝的风雅、物哀成为日本美的源流"，"'悲哀'这个词同美是相通的"。他的作品中的'悲哀'就大多数表现了悲哀与同情，朴素、深切而感动地表露了对渺小人物的赞赏、亲爱、同情、怜悯和哀伤的心情，而这种感情又是通过咏叹的方法表达出来的。即他以客体的悲哀感情和主体的同情哀感，赋予众多善良的下层女性人物的悲剧情调，造成

了感人的美的艺术形象。作家常常把她们的悲哀同纯真、朴实联系在一起，表现了最鲜明的最柔和的女性美。而且在许多情况下，这些少女的悲哀是非常真实的，没有一点虚伪的成分。这种美，有时表面上装饰得十分优美、风雅，甚或风流，内在却蕴藏着更多更大的悲伤的哀叹，带着深沉而纤细的悲哀性格，交织着女性对自己悲惨境遇的悲怨。作家在这基础上，进一步暧昧对象和自己的距离，将自己的同情、哀怜融化在对象的悲哀、悲叹的朦胧意识之中，呈现出一种似是哀怜的感伤状态。可以说，这种同情的哀感是从作家对下层少女们的爱悯之心产生的，是人的一种最纯洁的感情的自然流露。《源氏物语》所体现的“物哀”、“风雅”成了川端文学的美的源流。

尽管川端受《源氏物语》的“物哀”精神的影响,多从哀感出发，但并非全依靠悲哀与同情这样的感情因素的作用，也有的是由于伦理的力量所引起的冲突结果导致悲剧。他塑造的某些人物，在新旧事物、新旧道德和新旧思想的冲突中酝酿成悲剧性的结局，他们一方面带上悲哀的色彩，一方面又含有壮美的成分，展现了人物的心灵美、情操美、精神美，乃至死亡的美。这种“悲哀”本身融化了日本式的安慰和解救。他笔下的一些悲剧人物都表现了他们与家庭、与道德，乃至与社会的矛盾冲突，这种悲壮美的成分，自然而然地引起人们的同情与哀怜。川端的这种审美意识，不是全然抹煞理性的内容，它还是有一定社会功能和伦理作用的，这说明作家对社会生活也不是全无把握的能力。这是川端康成美学不可忽视的一种倾向。

当然,有时川端康成也将“物”和“哀”分割出来,偏重于“哀”,而将“物”的面影模糊,着意夸大“哀”的一面,越来越把“哀”作为审美的主体。他让他的悲剧人物，多半束缚在对个人的境遇、情感的哀伤悲叹，沉溺在内心的矛盾的纠葛之中，

过分追求悲剧的压抑的效果，调子是低沉的、悲悯的。特别是着力渲染"风雅"所包含的风流、好色和唯美的属性,并夸张审美感受中的这种感情因素，把它作为美感的本质，乃至是美的创造。因而他往往将非道德的行为与悲哀的感情融合，超越伦理的框架,颂扬本能的情欲。在他的作品中,《源氏物语》所表现的王朝贵族那种冷艳美的官能性色彩是很浓厚的。川端的这种审美意识，决不单纯是个人的感觉问题，也是时代所支配的美学意识，它具体反映了战后这个时代的社会困惑、迷惘以及沉沦的世态。作家将这种日本的"悲哀"、时代的"悲哀",同自己的"悲哀"融合在一起,追求一种"物哀美"。

川端继承日本古典传统的"物哀"，又渗透着佛教禅宗的影响力，即以"生——灭——生"的公式为中心的无常思想的影响力。在美的意识上重视幽玄、无常感和虚无的理念，构成川端康成美学的另一特征。

川端康成深受佛教禅宗的影响，他本人也说："我是在强烈的佛教气氛下成长的"，"那古老的佛法的儿歌和我的心也是相通的"，"佛教的各种经文是无与伦比的可贵的抒情诗"。他认为汲取宗教的精神，也是今天需要继承的传统。他向来把"轮回转世"看做"是阐明宇宙神秘的惟一钥匙,是人类具有的各种思想中最美的思想之一"。所以，在审美意识上，他非常重视佛教禅宗的"幽玄"的理念,使"物哀"加强了冷艳的因素,比起"物"来,更重视"心"的表现,以寻求闲寂的内省世界,保持着一种超脱的心灵境界。但这不是强化宗教性的色彩，而是一种纯粹精神主义的审美意识,

因此,川端美学的形成,与禅宗的"幽玄"的影响是分不开的，具体表现在其审美的情趣是抽象的玄思，包含着神秘、余情和冷艳三个要素。首先崇尚"无",在穷极的"无"中凝视无

常世界的实相。他所崇尚的"无",或曰"空",不是完全等同于西方虚无主义经常提出的主张，指什么都没有的状态，而是以为"无"是最大的"有","无"是产生"有"的精神本质,是所有生命的源泉。所以他的出世、消极退避、避弃现世也不完全是否定生命，毋宁说对自然生命是抱着爱惜的态度。他说过："在这个世界上，没有什么比轮回转世的教诲交织出的童话故事般的梦境更丰富多彩"。所以，川端以为艺术的虚幻不是虚无,是来源于"有",而不是"无"。

从这种观点出发,他认为轮回转世,就是"生死不灭",人死灵魂不灭，生即死，死即生，为了要否定死，就不能不肯定死，也就是把生和死总括起来感受。他认为生存与虚无都具有意义。他没有把死视作终点，而是把死作为起点。从审美角度来说，他以为死是最高的艺术，是美的一种表现。也就是说，艺术的极致就是死灭。他的审美情趣是同死亡联系着，他几近三分之一强的作品是同死亡联系在一起的。因此他将美看做只存在空虚之中，只存在幻觉之中，在现实世界是不存在的。也许是青少年时期在他的世界观、人生观形成过程中接触的死亡实在是太多，他在日常生活中"也嗅到死亡的气息"，产生了一种对死亡的恐惧感，更觉得生是在死的包围中，死是生的延伸，生命是无常的，似乎"生去死来都是幻"。因而他更加着力从幻觉、想像中追求"妖艳的美的生命"，"自己死了仿佛就有一种死灭的美"。在作家看来，生命从衰微到死亡，是一种"死亡的美",从这种"物"的死灭才更深地体会到"心"的深邃。就是在"无"中充满了"心",在"无"表现中以心传心,这是一种纯粹精神主义的美。因此，他常常保持一种超脱的心灵境界,以寻求"顿悟成佛",寻求"西方净土的永生","在文艺殿堂中找到解决人的不灭，而超越于死"，从宗教信仰中寻找

自己的课题。川端小说的情调,也是基于这种玄虚,给予人们的审美效果多是人生的空幻感。他说过:“我相信东方的古典，尤其佛典是世界最大的文学。我不把经典当作宗教的教义，而当作文学的幻想来敬重”。可见他的美学思想受到佛教禅宗的生死玄谈的影响是很深的。但他毕竟是把它作为“文学的幻想”，而不是“宗教的教义”，尽情地让它在“文艺的殿堂”中遨游。

由此可以说“空、虚、否定之肯定”,贯穿了川端的美学意识，他不仅为禅宗诗僧一休宗纯的“入佛教易、进魔界难”的名句所感动，并以此说明“追求真善美的艺术家，对‘进魔界难’的心情：既想进入而又害怕，只好求助于神灵的保佑”；同时他非常欣赏泰戈尔的思想：“灵魂的永远自由，存在于爱之中；伟大的东西，存在于细微之中；无限是从形态的羁绊中发现的”。从《十六岁的日记》、《参加葬礼的名人》,到《抒情歌》、《禽兽》、《临终的眼》等，都把焦点放在佛教“轮回转世”的中心思想——“生——灭——生”的问题上,企图通过“魔界”而达到“佛界”。与此相辅相成的，是这种宗教意识，其中包括忠诚的爱与同情，有时依托于心灵，有时依托于爱，似乎“文学中的优美的怜悯之情，大都是玄虚的。少女们从这种玄虚中培植了悲伤的感情”。在他的审美感受中，自然最善于捕捉少女的细微的哀感变化，没入想像和幻想之中，造成以佛教无常美感为中心的典型的“悲哀美”。他的作品也自然更多地注意冷艳、幽玄和风韵，有意识地增加幻觉感，以及纤细的哀愁和象征；还常常把非理性贯彻在日常生活、常伦感情中而作出抽象的玄思。正是这种宗教意识的影响和潜隐，形成川端的“爱”的哲学和“幽玄”的审美情趣，它既偏重微妙的、玄虚的，而又以冷艳为基础，带有东方神秘主义的色彩。

川端美学的依据，不是理性，而是非理性。他以感觉、感受去把握美，认为美就是感觉的完美性。而且常常把感性和理性割裂和对立起来，把创作活动视作纯个人的主观感受和自我意识的表现，孤立绝缘的心灵独白，以为主观的美是经过“心”的创造，然后借助“物”来表现的。这与禅宗的中道精神是相通的。由此他特别强调“色即是空，空即是色”，将“空”、“色”的矛盾对立包容在“心”之中，可谓“心中万般有”。所以他的小说作为矛盾结构，更多的是对立面之间的渗透和协调，而不是对立面的冲突和排斥，包括真与假、美与丑、善与恶、生与死等等都是同时共存，包容在一个绝对的矛盾中，然后净化假丑恶，使之升华为美，最终不接触矛盾的实际，一味追求精神上的超现实的境界。对他来说，实际生活就像陌生的隔绝的“彼岸”世界，最后不得不走上调和折衷的道路。这是川端康成审美情趣的一个重要方面。

对于川端康成的“幽玄”的审美情趣，如果剥去其禅宗“幽玄”的宗教色彩的外衣，也可以看出其“若隐若现、欲露不露”的朦胧意识的合理强调和巧妙运用。他按照这种审美情趣，着力在艺术上发掘它的内在气韵，造成他的小说色调之清新、淡雅，意境之朦胧、玄妙，形象之细腻、纤柔，表现之空灵、含蓄和平淡，富有余韵余情，别有一种古雅温柔的诗情，让人明显地感到一种“幽玄”的美。

从审美情趣来说，川端康成很少注意社会生活中的美的问题，就是涉及社会生活中的美，也多属于诗情画意、优美典雅的日常生活，比如纯洁朴实的爱情之美。他更多地是崇尚自然事物的美，即自然美。在审美意识中，特别重视自然美的主观感情和意识作用，他说过：“看到雪的美，看到月的美，也就是四季时节的美而有所省悟时，当自己由于那种美而获得

幸福时，就会热烈地想念自己的知心朋友，但愿他们共同分享这份快乐”。这就是他所说的:“ 由于自然美的感动，强烈地诱发出对人的怀念的感情”;以‘ 雪、月、花’几个字来表现四季时令变化的美，在日本这是包含着山川草木，宇宙万物，大自然的一切，以至人的感情的美，是有其传统的”。他强调的不仅要表现自然的形式美，而且重在自然的心灵美。

在《我在美丽的日本》（1968）一文中，他通过道元、明惠、良宽、西行、一休等禅僧的诗作，去探索日本传统自然观的根底。他引用明惠的“ 冬月拨云相伴随，更怜风雪浸月身”，和“ 山头月落我随前,夜夜愿陪尔共眠”、心境无边光灿灿,明月疑我是蟾光”的诗句，来说明诗人的“ 心与月亮之间，微妙地相互呼应，交织一起而吟咏出来的”，“ 具有心灵的美和同情体贴”。他“ 以月为伴”、“ 与月相亲”,“ 亲密到把看月的我变为月，被我看的月亮为我，而没入大自然之中，同大自然融为一体”，甚至将自己“‘ 清澈的心境’的光，误认为是月亮本身的光”。这种“ 看月变为月”的心物融合,可谓达到了“ 无我之境,以我观物,故物皆著我之色彩”(王国维:《人间词话》)的境界。

从这种自然美学观出发，川端在描写一般的、日常的、普通的自然景象时，经常是采用白描的手法；而描绘对象、事物、情节时，则更为具体、细致、纤巧、并抹上更浓重更细腻的主观感情色调。他写自然事物，不重外在形式的美，而重内在的气韵，努力对自然事物进行把握，在内在气韵上发现自然事物的美的存在。

川端审视自然事物之美，首先表现在对季节的敏锐感觉上。他的一些小说以季节为题，比如《古都》的“ 春花”、“ 秋色”、深秋的姐妹”、冬天的花”,《舞姬》的“ 冬的湖”,《山音》的“ 冬樱”、春钟”、秋鱼”等等写了对四季自然的感受,忠实

再现四季自然本身的美。而且以四季自然美为背景，将人物、情绪、生活感情等融入自然环境之中，同自然事物之美交融在一起，以一种自然的灵气创造出一种特殊的气氛，将人物的思想感情突现出来，形成情景交融的优美的意境，使物我难分，物我一如，将自然美升华为艺术美，加强了艺术的审美因素。

对自然事物的美，川端不限于客观再现自然事物的美，也不限于与人的生活思想感情发生联系，而且还与民族精神文化发生联系，使自然事物充满着人的灵气。这种灵气不是指客体自然事物，而是指主观的心绪、情感和观念，自然只不过是通过笔墨借以表达这种灵气罢了。比如《千只鹤》中的茶道、《名人》中的棋道等就是与人的心灵息息相通,与传统文化精神息息相通，蕴含着人的复杂的感情和起伏的意绪。川端康成积极发掘传统文化的情韵之美，追求在这种美中传达出人的主观精神境界和气韵，形成他的审美情趣所独具的个性。

回顾川端康成的创作的全过程，他是从追求西方新潮开始，到回归传统，在东西方文化结合的座标轴上找到自己的位置，找到了运用民族的审美习惯，挖掘日本文化最深层的东西和西方文化最广泛的东西，并使之汇合，形成了川端康成文学之美。也就是说，他适时地把握了西方文学的现代意识和技巧，同时又重估了日本传统的价值和现代意义，调适传统与现代的纷繁复杂的关系，使之从对立走向调和与融合，从而使川端文学既具有特殊性、民族性，又具有普遍性和世界性的意义。用川端本人的话来说"既是日本的,也是东方的,同时又是西方的。"可以说，川端康成这种创造性的影响超出了日本的范围，也不仅限于艺术性方面，这一点对促进人们重新审视东方文化具有重要的意义和启示性。可以说，川端康成为日本文学的发展，为东西方文学的交流，做出了自己的贡献。

1969年诺贝尔基金会为了表彰他“以敏锐的感受，高超的小说技巧，表现了日本人的内心精华”而授予他诺贝尔文学奖。

三岛由纪夫评论川端康成时写了一段话，它不仅对于认识川端文学，而且对于了解日本近现代文学发展内在的规律性和外在的必然性具有普遍的意义，现抄录如下：

生于日本的艺术家，被迫对日本文化不断地进行批判，从东西方文化的混淆中清理出真正属于自己风土和本能的东西，只有在这方面取得切实成果的人是成功的。当然，由于我们是日本人，我们所创造的艺术形象，越是贴近日本，成功的可能性越大。这不能单纯地用回归日本、回归东洋来说明，因为这与每个作家的本能和禀赋有关。凡是想贴近西洋的，大多不能取得成功。（《川端康成的东洋与西洋》）



第十五章

现实主义的积极革新者——井上靖

人到中年登文坛与对现代诗的挑战——从《猎枪》《斗牛》展开小说的世界——以《敦煌》为代表的历史小说群——现实主义的现代革新

第一节
人到中年登文坛与对现代诗的挑战

井上靖（1907～1991）生于北海道上川郡旭川町的三代医学世家，其父从军后辗转各地，三四岁的井上靖便离开父母身边，被送回原籍静冈县伊豆汤岛乡间，由艺妓出身备受村里人冷眼的庶祖母抚育。井上与这样一个孤老相依，过早地体味人生的一面，在幼小的心灵上落下浓重的阴影。另一方面，他置身于山林野绿，接触到旖旎的风光。13岁的井上在庶祖母逝后，一度回到父母身边。不久，父亲派驻台北，他又被独自寄养在故里伊豆三岛町的亲戚家，缺少母爱，无意识中产生一种思慕母性的感情——转为思慕酷似母亲的姨母的忧郁的“母爱情结”。他对母亲的爱在《记我的母亲》三部曲:《花下》（1964）、《月光》（1969）、《雪面》（1974）等都有所表现。可以

说，他自幼既养成一种孤独的性格，又孕育了他对大自然的敏锐的感觉。这对于井上早期文学的本质——诗人的直观和感觉的特质的形成，起着重要的作用。

井上在父亲的驻地浜松上中学时，他的学业成绩在全班的前列，在全静冈县优等生选择考试中，也名列榜首，有少年秀才之美称。原来志愿学医，继承父业。但他的兴趣非常广泛，此时爱读诗人北原白秋主办的《赤鸟》杂志，读了藤井寿雄的“秋天来了／铿锵铿锵／敲击石英的声音”这三行诗，开始懂得什么是诗和诗的力量。此时还爱读仓田百三、武者小路实笃的作品。他写的诗《肤裂》、小说《孤猿》，以及其后的《夏草冬涛》，对这段生活都有记录。

随父母辗转到沼津，上了高中。入金泽第四高等校理科后，当上柔道选手，整天沉迷于柔道场，有如到了“一种修道院”，进行严格的训练，却荒废了学业，成绩一落千丈，考试落第，过了一年浪人的生活。这期间，他过着自由、无拘无束的生活。他从连电灯都没有的、也不通巴士的穷乡僻壤，来到了都会之初，感到惊异和欣喜的同时，油然生起一种劣等意识，背负着悲哀的宿命。他说过：“这种劣等感，变换着各种形式，直至后来很长时间都支配着我这个人。”(《我的成长史》)

井上投考九州帝国大学医学系落选，遂不得不有违父愿，放弃了学医，于 1930 年入了该校文学系攻读英国文学。那时候的大学，只要写好毕业论文就可以毕业。于是入学翌年，他离开学校到了东京，结织当时的民众派诗人福田正夫，并成为福田主办的诗刊《火焰》的同仁。同时结识了噪润、萩原朔太郎等诗人。此前他已以井上泰的笔名，在 1929 年发行的《火焰》上发表了他的最早的诗作《初春的感伤》，此后至 1933 年连续发表了 28 篇，后收入诗集《北国》中。这是井上发表诗作

的重要时期之一。

这时，在大学生中间流行马克思主义、无政府主义和达达主义。井上靖对此始终保持第三者的立场。他说过：“对这一切／我是个怠惰者／经常只是个旁观者”(《诗《眼睛》》)。他的确是过着“怠惰者”的生活，甚少在学校露面，甚至放弃毕业考试，但他却对文学创作倾注巨大的热情。

上九州帝大二年级，即 1932 年京都大学哲学系定员未满，可以免试入学，他便转入京都大学哲学系，专攻美学。同时他成为哲学系田边元的门下创办的杂志《飨宴》的同仁，大量发表诗作，并从事诗学研究。因此，他延长了两年学业，最后的一年从东京回到福冈，准备毕业论文。最终以优秀的论文《瓦莱里的纯粹诗论》，获准毕业，结束了六年的大学生活，时已年近三十。

毕业后 5 个月的井上靖应《每日周刊》的征文，写了时代小说《流转》（1936），以江户艺术完成期为背景，写了三弦琴师新二郎与海老藏在艺术观上的冲突而流浪的故事。小说发表后，获长篇大众小说奖的千叶龟雄奖，初露锋芒。此前在《新剧坛》杂志上还发表了剧本《明治的月》（1935），并搬上舞台。

井上靖以此为机缘,进入《每日新闻》社,任职于《每日周刊》编辑部。战争期间一度应征入伍，随军来华。四个月后因病被令退役。对战争也是作为一个“怠惰者”，采取超然的态度，未被卷进战争的漩涡。其后他以随笔的形式写下《枪声》（1951）、《无篷货车》（1951）等，记录了他短暂的入伍期间忍受着痛苦的体验，将当时的痛苦比喻为“犹如经常在电影里所看到的受伤的熊,在流冰上舔着自己的伤口那样”(《枪声》)。他与战后派虽同属战后年代的作家，但他没有像战后派作家那样，从社会、思想的立场轰轰烈烈地描写战争的伤痕，而是冷

静地忍受和冷彻地审视残酷的战争体验。

从部队退役之后,他转入《大阪每日新闻》学艺部,先后负责过宗教栏和美术栏的记者、编辑，写过佛教经典的解说，也发表过美术评论。这期间，他停止了诗歌和小说的写作，成为他的创作空白期。尽管如此，这段工作经历，为他后来的创作做了重要的学术知识的准备，给他写作历史小说打下了坚实的基础。

战后,井上靖晋升为《大阪每日新闻》学艺部副部长,开始埋头于诗的创作，给关西的同仁诗刊投稿。他积 15 年的记者生活体验，以诗的形式喷发出来，从 1946 年至 1948 年这三年期间写就的诗，其后也收入诗集《北国》（1948）里。不管是有意识的还是无意识的，这些诗作是他十余年沉默蕴酿期的归结，也是他尔后从事小说创作活动的原点。他出版的诗集还有:《地中海》（1962）、《运河》（1967）、《季节》（1971）、《远征路》（1976）、《干河道》（1984）、《旁观者》（1988）、《群星璀璨》（1990）,连同《北国》共 8 集。因此研究井上靖的文学轨迹，不能忽视作为井上靖文学有机组成的诗作群。

井上靖的诗的主题，从思慕母性、北国乡情、人的本来纯洁、孤独和主观感伤，到对心象风景的抒情讴歌、对人生的冷静观照和对历史的深沉思考。井上的诗的形式，是从写分行诗开始的。比如收入第一部诗集《北国》中的《不要呼唤春天》以这样的形式咏唱道：

不要呼唤春天，一次也不要呼唤春天，
听其自然吧。
只是，白花花地破碎了，
听其自然吧。

只是，冷飕飕地扩展了，
听其自然吧。
奥陆风雪交加，
津轻风雪交加。
两个半岛拥抱着海峡！
忍耐,忍耐,一直忍耐着
　生活在风雪交加之中。

海峡深深的海底，
大概绽开着鲜红的花。
比寒湖更冷，
比寒湖更严然。
意志，隆冬的海峡的意志
　今宵，静静地独自表达出来了。

这首诗以日本式的近似禁令的语言，让年轻的生命，不用呼唤春之到来，就在风雪交加之中，自然地表达自己的意志。诗人并以这种诗的主题、形式和诗法，向现代诗挑战。

日本自传入西方诗以后，从定型诗到新体诗诗形的转变而产生近代诗至今，最让诗人苦恼的难题，就是通过现代日本语构建坚固结构和优美的音乐，使语言的表现法达到最高点而产生自由诗型的问题。然而井上靖的诗法，对这个难题作出独特的反应，并展示了他的成果。

井上的诗的主题是一贯的，后来他的诗的形式也是一贯的。他的全部 8 部诗集,像上述的分行诗是鲜见的,都是以散文诗居多，而且诗的取材自由而广泛。他在散文诗《人生》中写道：

翻开 M 博士的《地球的形成》的书页,我给孩子作了显浅易懂的说明——物理学者从地热计算，断定地球拥有二千万年到四千万年的历史。然而地质学者从海水的盐分计算，却是八千七百万年；根据水成岩生成原理，得出三亿三千万年的数字。可是最近放射能科学学说论证了地球上最古的岩石年龄是十四亿年乃至十六亿年。在原子时代的今天，地球年龄的秘密，也许会以更惊异的数字披露出来。可是，人类生活的历史仅有五千年，日本民族的历史不足三千年，人生才五十年。父亲出生四十年，你还不满十三年。

——我突然失去本应讲的话语，噤若寒蝉。因为对人生的爱情，以一种从未有过的、纯粹无比的清新感侵袭而来。

从整体来说，井上靖的诗没有激越的感情表白，也没有强烈的主观呐喊，只是以冷静的达观的形式，在沉静、客观以及抑制感动的形态之中，低吟难言的人生的真实。大冈信对于井上靖的诗业作了很高的评价,他说:"可以说,井上靖绝不将诗作为激昂感情的表白来把握，相反他在更广泛地捕捉诗方面而取得了成功。所谓封闭诗的箱，正好是产生诗的母体本身。与在母体内的幼婴没有受伤一样，井上氏开发了这样的诗法，即将诗隐藏在乍见是客观的、抑制感动的形态之中，通过它保持无伤的方法。从根本上说，俨然存在着一种关于诗形的讽刺的认识。稍夸张地说，这是对日本现代诗史的一种挑战。"①

①大冈信《诗人井上靖——主题与方法》,《自选井上靖诗集》解说,第 190 页。

第二节
从《猎枪》《斗牛》展开小说的世界

井上靖在文学萌芽时期经历过诗的洗礼，以诗为文学起点，构筑了审美的基础。他人过中年，于 1949 年以发表《斗牛》和《猎枪》为契机,获得文坛好评,才以小说家立足于文坛。

短篇佳作《斗牛》执笔于 1947 年。它通过大阪一报社编辑部主任津上以报社作赌注，与经纪人田代组织了一场斗牛赛，本想大捞一把，结果遭失败的故事，以及其间穿插了养成赌徒性格的津上以一种赌输赢的冷血态度，对待战争寡妇咲子对他炽烈的爱情，以揭示战后初期日本社会混乱的世相如同那斗牛场上潜藏的“深邃沼泽般不可名状的悲哀”。

井上在 1948 年名作《猎枪》脱稿之前,就以相同的题名写了散文诗，他在这首诗中写道：“即使如今我置身在都市杂沓之中，有时也会猝然想起要像那个猎人那样行走。徐缓地、沉静地、淡漠地——在窥见人生的白色河床的中年人的孤独精神和肉体两方面，同时增加逐渐渗入似的重量感的，这不正仍然是那枝擦亮了的猎枪吗？”他的这种诗的精神，也流贯在他的小说《猎枪》里。这一短篇小说就是由诗人讲述猎人三杉穰介在《猎人之友》杂志上读罢他的这首散文诗有感，他向自己坦露了他对妻子、情人彩子、情人女儿蔷子给他的三封信，反映了他这个生活失败者的悲剧故事，以及给他在“人生的白色河床上”的前半生失意和不幸的孤独，充满了悲哀的色彩。故事结尾:诗人读完这些信,百感交集,在他眼前,仿佛出现三杉穰介所窥见的那个“落寞的白色河床”。

这两篇作品反映了井上靖文学的表与里——孤独的内心

与积极的参与，两者互为作用而形成整个井上小说的基本特色。福田宏年这样分析道："通过处女作《猎枪》和《斗牛》,井上靖的作品大致可以分为两类，如今恐怕已成为定论。汲取《猎枪》系统的作品群所表现的背向人世间的孤独姿态，与在《斗牛》系统所窥见的行动人的要素，决不是彼此互相对立的两个要素。可以解释为一个盾牌的两面吧。也就是说，他正因为背负着孤独与虚无的阴翳，才不顾一切地奔忙于行动"①。

井上靖早期的代表作还有中篇小说《暗潮》（1950）。他写作这部作品当时，美国占领当局为使日本成为他们的朝鲜战争后方基地，制造了一系列事件，以嫁祸于日本进步力量，"下山事件"便是其中之一。这部作品就是以这一真实事件为背景，描写新闻记者速水卓夫在调查采访这一事件的过程中逐渐成长和成熟的历程，以含蓄的手法，揭示了事件的真相。速水已过不惑之年，工作上不得志，婚姻上又很不幸，因而身心受到严重创伤，使他痛感到人际关系的冷酷无情，从而在某种程度上对人生产生了厌倦情绪。但是，他在接受了采访"下山事件"的任务以后，作为一个新闻记者的正义感与良知，使他的心中燃起了执拗地追求事实真相和伸张正义与真理的热情。小说展现了速水在来自各方面的、甚至被指责为"共产党的吹鼓手"的巨大压力下，从彷徨、困惑和畏惧而愤怒、坚定、奋斗的思想转变过程。最终速水经历严峻的事实考验，没有退缩与屈服，坚持了经过认真周密的调查得出来的实事求是的结论。这说明作家怀着强烈的社会责任感和面对现实的巨大勇气来塑造速水这个人物的。在当时的政治气氛下，"主张

①福田宏年《井上靖评传》,第177～178页,集英社1979年版。

自杀论者，若是共产党则另当别论，而对同共产党无关的人来说,主张自杀论,无疑是火中取栗"。井上写《黯潮》这样的小说，如果没有充分的思想准备，是不敢动笔的"①。

作者所塑造的速水这个人物带有强烈的时代特色，积极地面对现实，却怀着某种程度的孤独和哀伤情绪，然而决不悲观、消沉。作者是通过展现人物的苦楚和际遇，揭示人间的不平，从而对现实社会展开批判的。这不是声色俱厉的批判，而是寓委婉的批判于平静的气氛中，然而这批判却提出了发人深省的问题和睿智的人生哲理。这说明作者在传统的美学理念的基础上又有新的艺术追求，这就是对进步社会力量的实践作出了积极的肯定。

继这几部小说之后，井上靖探索着在纯文学与大众文学之间构建一种新的小说模式——中间小说，使之兼具纯文学的艺术性和大众文学的趣味性。由于中间小说都首先在报纸上连载，所以也称作新闻小说。井上自 1954 年在《朝日新闻》连载了中间小说《明天来人》取得成功之后，相继在日本三大报纸上连载了《黑蝶》(1955)、《射程》(1956)、《冰壁》(1957)、《城堡》(1967)、《夜声》(1968)等题材多彩的中间小说，无论在主题上还是在形式上，都达到了圆熟的程度，从而确立井上靖小说的定式，将他的中间小说创作推向了最高潮，为迎来战后日本中间小说的全盛期作出了历史性的贡献的同时，也进一步巩固了他在战后日本文学史上不可动摇的地位。

中篇小说《射程》(1956)，是以战后初期日本社会混乱局面为背景，写青年诹访高男从搞黑市买卖发迹后又破产的故事。作者让这位主人公接受战后黑暗社会的挑战，为了救济

①福田宏年《井上靖的文学样式》,《井上靖研究》,第 37 页,南窗社 1974 年版。

自己童年曾爱慕过的、家道中落的女子多津子，甚至超越自己能力所及的“射程”范围去冒险做一笔巨大的生意，终于倾家荡产，彻底失败，被迫服毒自杀。从艺术上看，诹访是为了捍卫多津子的贞操而献出生命的。作者就这个人物的行为和命运，或者在悲中求其壮，或者在哀中展其美。作者在塑造诹访这个人物形象的同时，精心刻画了战后初期日本社会的生活，生动地重现了战后日本社会黑市市场的情景和人际关系。永丘智朗指出：“井上靖的功绩，在于他把日本战后经济发展结果所形成的人际关系毫无遗漏地写进了文学作品。因此，倘若将他的作品系统地介绍到国外去，就能使人借此深刻地认识日本战后的历史。”①

此外，在这部小说里，作者在坚持现实主义的传统创作方法的同时，还采用了现代主义的表现手法。比如对诹访在倾听多津子表示要以自己的贞操换取诹访的三百万元时所表现出来的复杂矛盾心情——从恼怒、愤恨、悲伤而下决心不惜牺牲一切来维护自己对多津子的崇高而圣洁的爱的刻画，都运用了这种表现手法。

《冰壁》是中间小说的代表作之一,它以 1955 年发生的一宗登山队在登穗高山冰壁时，一队员由于使用尼龙登山绳而发生绳断人亡的重大事件作为素材，描写事件发生后，对登山队员小坂的坠落死亡的原因出现了种种猜测，工程师八代作了尼龙登山绳的冲击实验，证明结组绳没有断，更使人认为小坂的死是他杀的，引起了对死者的队友、主人公鱼津的怀疑。鱼津处于十分不利的境地，他对登山绳的质量存在疑问，向三大报纸揭露业者掩盖事实真相，未获刊登。在当地地方报纸

①永丘智朗著《井上靖的文体),《井上靖研究》,第 399 页,南窗社 1974 年版。

披露了真相后，引起强烈反响。鱼津顶住种种压力，在死者小坂的妹妹阿馨的支持和协助下，就尼龙登山绳性能的科学试验和现场调查展开了艰苦的工作。他和阿馨两人在共同的工作中产生了爱情，又受到了八代之妻美那子的爱。随着时间的流逝，对事件尚未作出结论，人们对事件却已淡忘了。但是，关键人物鱼津却仍坚持他的信念，以他的技术和意志，向着充满死亡的地方挑战。最后他在常发生坠石的 D 山谷的现场调查中，不幸遭坠石击中身亡。社会上传言鱼津是畏难自杀，可是两个女人阿馨和美奈子却坚信：鱼津是向大自然阻挡人们前进的地方献身的。

在井上的这些小说里也可以发现，井上的小说出自诗的构思，通过不断积累的诗的形象来发展故事情节，留下诗的痕迹。评论家河盛好藏说：“ 井上靖的诗是他的小说的酵母，井上靖的小说是他的诗的释义”（《井上靖论》）。这句话恰如其分地阐明了井上靖的诗与小说的关系。同时，井上的散文，也含有诗的底蕴，这是井上靖文学之具魅力的重要因素。

井上专攻美学并写过大量的诗论、画论，在探索艺术美的本质特征方面，有一定的理论和实践经验，因此能有意识地按照美学的规律从事小说创作。他的作品每每展现犹如诗歌、绘画中常见的精练的语言、造型和韵律，创造出感人的美的意境。他的小说既有诗的意境，又有画的形象。作品中的人物恍如在平静的画面上活动，飘逸着浓重的诗情画意。再加上他长期从事新闻工作和周游日本和世界各地，广泛接触社会生活，有丰富的社会经验，培养了敏锐的观察能力，写小说时往往将新闻采访积累的各种事实编织到故事情节里，十分重视叙事的结构。

王蒙评价井上靖的小说时写道：井上靖的小说“ 写得深

沉、细腻,富有真实感,娓娓动人,同时他又写得相当‘平淡’,不慌不忙、不露声色、不加夸张修饰、不玩弄任何技巧地表达出人生中许多撕裂人的心肝的痛苦。作品中表达出一种悲天悯人的心肠，一种超越了最初的情感波澜的宁静，一种饱经沧桑的对历史、对社会、对人生的俯视，一种什么都告诉了你的直截了当同时什么也没有告诉你（后者指作者的主观态度等）的彬彬有礼。他的风格很独特，很有味。我以为，只有经验丰富的老作家才可能达到这样的境界。”①

第三节
以《敦煌》为代表的历史小说群

如果说，诗歌创作和以反映战后社会世相为主的小说创作是井上靖的第一创作期的特征的话，那么他的第二创作期则以历史小说创作为其基本特征。井上靖的历史小说集凡十一卷，占据着不可忽视的位置。

井上早就对历史尤其中国西域历史产生了浓厚的兴趣，抱着一种做学问的认真态度，孜孜不倦地阅读和研究有关历史著作。在写历史小说时，更注意学术调查，广泛涉猎史实，同时借助佛学知识加固其故事内容。一般作家的创作是根据生活和灵感，而井上靖还加上学问，他既是作家，也是学问家，这大概是形成井上靖历史小说的气质的重要原因吧。

井上的历史小说涉及的时间比较久远，空间比较广阔，上溯一二千年前，下至十七八世纪，既创作日本历史小说，也推

①王蒙《井上先生与西域小说》,《永泰公主的项链》(中译本),第 1－2 页,作家出版社 1988 年版。

出中国以及俄罗斯、高丽、印度、波斯和整个欧亚大陆的历史小说。但艺术成就最高、作品比重最大的还得数中国历史小说，尤其是西域小说，成为井上靖文学的一根重要支柱。井上靖的这些历史小说的特点，就是充分发挥诗人丰富的想像力，将历史事实与虚构故事有机地糅合在一起，尊重史实而又不拘泥于史实，充溢于文中的，是史实所不能完全涵盖的诗意。《天平之甍》（1957）、《楼兰》（1958）、《敦煌》（1959）、《洪水》（1960）,和引起过争论的《苍狼》（1960）,是具有不同手法和特色的代表作。

在《冰壁》连载期间,井上发表了《天平之甍》。在此之前，作家发表过叙述一对产于西域的漆酒樽几易其主传到日本的故事的《漆胡樽》（1950）、描写后汉的班超出使西域度过孤独后半生的《异域人》（1953）、反映日本奈良朝留唐僧人悲壮事迹的《行贺僧的泪》（1954）等几个短篇历史小说，而《天平之甍》则是第一部长篇历史小说，对于井上历史小说的展开，具有重要的意义。

《天平之甍》这部作品，主要根据日本奈良时代文化名人淡海三船著《唐大和尚东征传》记载的史实，加以小说化。他以史实为主，辅以虚构，将鉴真应日本留学僧荣睿、普照的恳请而东渡传法的全过程，以及当时日本奈良的佛教状况和日本留学僧在唐朝的动态，以形象的艺术，真实地再现出来。荣睿、普照在《唐大和尚东征传》中有详细的记述，作者完全尊重这段历史的真实。但并没有囿于史料，而是跳出历史，对《唐大和尚东征传》中只留其名而无事略的人物玄朗，根据当时日本许多留学生或留学僧以种种理由长留唐土的散见史实，进行了艺术塑造。小说中的另两名留学僧业行、戒融，史书里并无其人，是作者为了表达小说的主题——日本这时期的天平

文化是由无数不同命运的留学僧的献身而移人大陆文化造成的——而虚构的。根据主题和情节的需要作者赋予他们以特定性格，使这两个人物有血有肉，形象栩栩如生。

接着发表的《楼兰》,则是以《汉书》、《晋书》等有关史实为本，间以某些虚构情节。它在叙述历史时，并不是史书的翻版，而是运用形象思维调动一切艺术手段，尤其是调动诗的瞬间的美，加以灿烂多彩的描写。但是，它没有出场人物，没有爱也没有恨，只有在席卷的风与沙之中，小国楼兰的一切——两千年前的国土、湖泊和沙漠，随着时间的流逝，被埋没在远景之中。西域楼兰国兴亡史在作家的笔下，就像海市蜃楼般地艺术重现。然而，它不是简单的历史复述，而是诗的苦吟。

井上靖这种历史小说的叙事诗性格，在《敦煌》里得到最大限度的发挥。它以虚实相间、结合自如的笔致调度，在反映历史真实的基础上，虚构了落第书生赵德行与王女的悲恋故事，还虚构了赵德行把大批珍贵的经卷藏入千佛洞的情节，再将这些虚构人物和故事情节，编织在发现敦煌千佛洞藏经的历史传说中。对于虚构情节和传说故事的细节描写，基本做到了真实性与生动性相结合，即这种虚构，无论故事情节的安排，还是主要人物的塑造，都是符合历史生活和时代气氛、在当时历史条件下可能产生的。就以赵德行的形象来说，他虽然是个虚构人物，但当时秀才考试落第而被西夏看中、受聘于西夏的大有人在，也是有历史记载的，作者不过是根据这个史实，加以集中概括罢了。小说中的西夏李元昊、敦煌太守曹贤顺、延惠等人物以及千佛洞的开凿、封闭与发现都是历史的真实，有史料可查。它的情节结构、故事发展都符合小说艺术的一般规律，历史人物的描摹也注入了生命力，很有典型意义的叙事诗的浪漫性格。

龟井胜一郎在《读书人周刊》评《敦煌》一书时,准确地把握住井上这部小说的这一基本性格。他写道:

“ 这部作品的生命，在于展开故事情节时井上氏的结构力和文体。它拒绝诗情语言所具有的感伤和甘美，恐怕是一篇与此相反的、冷静地铸刻的文章。使人有一种如同看见雕刻在石碑上的古代文字之感。那是一种坚固性。虽然也有一种平时表现出来的汉文字的效果，但是在坚固性中，井上氏的诗魂被压缩，凝结了，创造了一种金石文字似的端正而遒劲的文体。

“ 其次，这部作品的生命，还在于惊人的音响和色彩感。不必卒读就可以明白，那里有沙漠的风暴、兵士的呐喊、马儿的嘶鸣，自然和生物的凄厉的咆哮。在读者耳际漩荡着发自古代史的壮烈的回响。同时大自然、燃烧的城池、沙漠的黄昏等等，给人一种绚丽的色彩感。我想像它恍如是在彩色电影中创造出来的无比的美。

“ 即使说《敦煌》是由文字组合的造型和音乐的世界,也不会是言过其词的。而且在这里所描写的，是一切行动的人。是具有原始的热情和冷酷的激烈的世界。围绕这些，以一抹的妖艳,描写了王女悲剧命运的风姿。”①

与《敦煌》一样以西域为题材的《洪水》,是根据《水经注》的记载的史实与作家的艺术虚构相结合，描写主人公、敦煌人索励率兵驱逐匈奴、屯田咎水，重开丝绸之路，最后被洪水吞没的故事。

《苍狼》则几近于虚构,是由作家对《元朝秘史》中的 苍狼”传说的诗的冲动而产生的。具体地说，作家读了成吉思汗实录《元朝秘史》开章有关蒙古民族起源传说，即蒙古民族传

①引自福田宏年《井上靖评传》,第 209～210 页,集英社 1979 年版。

说蒙古的先祖是苍色的狼和白色的牝鹿杂交产下来的。成吉思汗自称为“ 苍狼”，他相信“ 苍狼必须有敌人，没有敌人的狼不能成为狼”。因此他到处寻找敌人，征战掠夺，在他脑海里便浮现出“ 苍狼”的形象。于是，作者据此虚构，写了成吉思汗的征战事迹和揭示他的强烈的“ 征服欲”的根源，以及女人在战乱中的悲剧命运。

这部作品发表以后,大冈升平在《〈苍狼〉是历史小说吗》（1961）批评井上靖在《苍狼》中发明了“ 狼的原理”,井上没有归纳地把握详细猎取的历史事实，而是先入为主，为了这一原理，只摄取符合己意的部分史实，而舍弃不合己意的部分，为此作者甚至随便篡改原版的《元朝秘史》。所以这部作品不是叙事诗式的，也不是历史小说，而是颇为奇观的杜撰。中村光夫发表在《朝日新闻》 1961 年 1 月的《文艺时评》一文中，对《苍狼》则给予积极的评价，认为井上的历史小说散发着他喜爱的历史人物的淡淡的虚无，它诱发现代读者轻微的共鸣的同时，也明晰地显示出作者空想的轮廓。但在这里就面对一个巨大的人生，并对此作了忠实的记录。它开了历史小说的新生面。

井上靖著文《谈谈自作〈苍狼〉》（1961）进行论说，他认为没有“ 狼的原理”，就没有这部小说，不能将史实等同于历史小说。历史小说只要是小说，就不能不在历史事实之间介入作者的解释。而且《元朝秘史》不是正确的历史记述，而是叙事诗，没有理由原原本本照模。他并以《平家物语》描写的故事及人物源清盛为例，说明“ 没有理由一定要忠实描写战斗的场面，特别是其中的对话部分”。因此井上说:

大冈氏说我“发明苍狼的原理”,这是我不愿意听的话,但

如果借用这句话，正是发明苍狼的原理，我才想写成吉思汗，才能涌起写作的冲动。

于是日本文坛上引起了一场“关于狼的争论”，即历史小说是应该“照模历史”还是“脱离历史”的学术争论，展示了两种对立的历史小说观。自森鸥外提出历史小说是“照模历史”还是“脱离历史”这个问题以来，已经成为历史小说永恒的探讨课题。井上靖也不免受到“照模”论的冲击，他在论争后不久所完成的《风涛》（1963）等就试按编年史的方法来撰写，似有拘于史实而缺乏文学想像力之嫌。这反映了井上在论争中两种微妙的对立思想的共存。但总的来说，作家通过这次论理和历史小说的创作实践，在不断探讨和致力解决这个课题，基本上贯彻了“以文学的空想来填补史实的间隙”——既受制于历史的真实，又要追求诗的真实的创作原则。

综观上述，井上靖正确处理了历史科学与小说艺术的关系，以史实为基础，插上文学想像力的翅膀，用小说的想像填补历史的间隙，使两者很好地统一起来。就创作手法而论，作家运用了现实主义与浪漫主义相结合的创作方法，使真实中包含着丰富的想像，虚构中不失历史的真实，虚实没有泾渭之分，融为一体，构成一幅完整的历史画卷，从而开辟了历史小说创作的独特的新道路。他不仅在日本现代文学史上留下明显而踏实的足迹，也充实了世界文学的宝库，特别是众多的中国历史小说，为中日文学交流史作出了特殊的贡献。

井上的历史小说，大部分以中国历史为题材，此外还以本国的战国时期为题材的《战国无赖》（1952）、《后白河院》（1972）、取材于中日历史题材的《淀殿日记》（1955）、以高丽历史为题材的《风涛》、以俄国历史为题材的《俄罗斯国醉梦谭》

(1966)等。还写了历史人物的传记文学《杨贵妃传》(1963)和描写壬申之乱时代宫廷女歌人的《额田女王》(1968)等。

井上靖对自己的历史小说作了这样的自画像:

我不仅限于取材西域，而是想要在广泛的意义上写历史小说。这种场合，我总是从想写人的象征剧似的东西的心情出发。这不是通过个性以追求人本身，而是象征性地处理人本身，纯粹地触及从根本上把握人本身。遗憾的是，我本人还没有写出这样的作品。但我惦挂着要写这样的作品。

现代小说，以这种方式追求人是不合适的，但历史小说则是可能的。极言之，特地在既已整理的历史潮流中强行将人拖出来，这可能是完全为了触及人所具有的普遍性的问题。

也有的小说将历史本身作为人与人之间的“戏剧场”来思考。但这种场合，历史的潮流本身，是一个为时间和空间所限制的简单的舞台。从这个意义上说，虽然穿了历史的衣裳，但与现代小说没有什么不同。

写历史小说，常常痛切地感到的，就是浮现出心理描写、现实地处理对话，无例外地完全成为“像是目睹的谎言”。由此考虑，要在历史的潮流中发现人，就只有象征地处理人本身。①

第四节
现实主义的现代革新

在日本现代文学史上，井上靖是颇负盛名的巨擘。他为

①引自福田宏年《井上靖评传》,第211～212页,集英社1979年版。

日本现代文学的发展，作出不可磨灭的业绩。井上靖的文学功绩，主要在于他在现实主义的基础上，继承日本文学的优秀传统。赋予作品以强烈的民族气质，而且，博采现代各流派的手法。他的小说既重视叙事，又注意心理分析，既有浓厚的时代色彩，又有诗的素质，创造了抒情与叙事相结合的新世界，形成作家自己的独特的艺术风格。

任何一位作家要取得文学上的成就，都要植根于本民族的土壤，批判地继承本民族文学的优秀传统，并善于吸收外来的文化，融合在民族传统之中。井上靖的艺术实践也证明了这一点。他不但借鉴外来的文学形式，更重视发扬本民族的文学传统精神，成功地使两者融化在自己的文学创造之中。

日本文学在悠久的历史发展过程中，逐渐形成民族的审美意识，“物哀”精神成为民族的传统美学观念。本居宣长对“物哀”释义以来，日本文学大多过分强调了“哀”——悲哀的一面，而有所忽视“物”——壮美的一面。一些作家在创作实践中有意识地贯穿这种美学思想，偏重于捕捉最感人心灵的悲哀情绪。而井上靖在其艺术创作中，把“物”与“哀”辩证地统一起来，在悲中求其壮，在哀中展其美，融会贯通了“物哀”精神，这是一个非同凡响的成就。作者一系列小说的主人公大都流露出几分孤独和悲伤的情绪，但笔触并没有就此停留，而是通过悲伤的情调，展现人物的苦楚和际遇，揭示人间的不平，展开恰如其分的批判。

《黯潮》中新闻记者速水卓夫是比较有典型意义的人物形象。作者有意识地让这个四十开外的人物带着生活上的创伤——工作上的不得志、婚姻上的不幸——登场，这些创伤在他身上投下深深的孤寂的影子，从某种意义上说，速水忍受不了这种冷酷的人间关系，染上几分哀愁，对人生也流露出些许厌

倦的情绪。可是，作为一个新闻工作者，当他接受采访“下山事件”的任务以后，内心却燃烧起炽烈的热情，执拗地追求事实、正义与真理。他虽然承受着巨大的压力，但丝毫没有妥协与屈服。如果把这个人物放在当时的具体环境——美军占领当局为配合侵朝战争而制造一系列事件，以镇压进步力量；警方经过调查认定下山是自杀，检察厅和政府为这一事件对舆论施加政治压力——来考察，更可以看出速水抱有强烈的社会责任感和直面现实的莫大勇气。尽管这个人物染上某些感伤的色彩，但他的行动无疑是相当充实的。

《一个冒名画家的生涯》（1951）中的原芳泉，虽有艺术才华，其绘画同赫赫有名的大贯桂岳一样非凡，但由于他名不见经传，遭到冷落，只好冒充桂岳之名作画，最后还落得摆弄火药断了三指的下场，带着悲愤与哀怨度过落魄潦倒的一生。作者笔下人物的苦楚，不是黑暗命运的支配，而是更多地带着人间悲剧的色彩，所以他无论是作画还是摆弄火药，都抱着极强烈的竞争心，以及挣扎着生活下去的意志，没有留下自暴自弃的痕迹。

描写原子弹灾害的《城堡》，取材于我国唐代和尚鉴真东渡传法史迹的《天平之甍》和西域楼兰国兴衰史实的《楼兰》，也坚持“物哀”这一审美的价值取向。《城堡》虽然也如同一般原子弹文学一样，描绘了原子弹灾害给人们心灵上造成的严重创伤,笼上凄惨、可怖、悲伤的气氛,但作者没有让人物完全淹没在这种气氛之中，而是积极探求人生，冷静地凝视生与死的搏斗。主人公桂正伸指着一株紫色的花，对原子弹受害者透子说“只要有生命的存在,这种花就会活下去,即使遭到沙土埋没和海风摧残，它还是要活下去！”表达了人对生存的强烈愿望和坚定意志，以及对人世眷恋的悲切真情。《天平之

甍》的鉴真和尚承受自然环境和社会的种种阻力，前后十一年六次东渡，五次失败，弄得双目失明，仍然没有失去信念，同时描写了邀请鉴真访日的五个留学僧的不同命运，荣睿客死他乡，业行葬身大海，玄朗离开求道之路，戒融失落异国，结果只有普照经历二十个春秋的艰苦奋斗，才同鉴真一起胜利地达到目标。作者以这种悲剧的结果，展现一幅壮美的平安文化发展史和中日文化交流史图景。《楼兰》也是在汉匈两军的宏伟而激烈的战斗场面中描述楼兰国的衰亡和楼兰人的悲惨命运的。作者在这些作品里，都娴熟地运用了悲切与壮烈统一的审美意识，让这些“小小真实”——现在的真实与历史的真实闪烁发光，给人造成一种特殊的艺术美感。

基于这种传统的美学意识，井上靖的小说一般是透过冷静、透彻的目光，发掘社会问题。他揭示社会现实的表达方式比较含蓄，很少直白地进行说理，而是始终置在一种平静、安稳的气氛下，在含蓄之中展开委婉的批判，提出深刻的引人思考的问题，内中包容丰富的人生哲理，往往收到意想不到的社会效果和艺术效果。

《夜声》、《方舟》（1970）、《榉 树》（1970）等虽也可以列为反映公害问题的小说，但它们不像一般公害小说把公害的惨状和人们对公害的不安和盘托出，而是运用幻想的手法或暗喻的技巧，把古典文学故事，再现到小说的世界，在沉静幽默之中，对现世不合理的现象进行讽刺和对现代文明进行批判。

作者在《夜声》中,用揶揄的笔调,写主人公干沼镜史郎像个狂人,研究日本古典诗经《万叶集》数十年,对《万叶集》所吟咏的山山水水留下美好印象，可眼下他沿着万叶的路线巡游，目睹现代化过程中大自然遭到毁坏，万叶的美景已荡然无存，十分愤慨。不由得联想到这是由于万叶人“没有受到恶魔的

控制”，而当代人“ 都把灵魂卖给了猖狂的群魔”，最终发出了“ 去战斗！挽颓风，拯时弊”的呐喊。作者巧妙地把万叶的世界重现在现代人的生活中，间接托出时代的背景，增强了对现实的批判的力量。

借用《圣经》方舟典故写就的《方舟》,描写主人公[illegible]家少爷预言人类末日的大洪水即将到来，为防范于未然，制造一叶方舟，并拟就有资格乘此方舟的人的名单，以备应急。作者通过主人公的口说出：“ 这个时代正常与异常很难区分。倘使一百年前，这个主人公就会被明确认定是个疯子。可是现代，明明是疯子，疯子所想的事却不能一笑了之。”以此寓意现代生活正常与异常、是与非如此颠倒，人和自然、人与社会如此不协调，这种疯狂的根底也是正常的，进而深入揭示了现代资本主义社会的弊病和精神的堕落，并表示了自己的愤懑。

《榉树》是描写一个良知的知识分子目睹他心爱的榉树被公害毒死，发动了保护榉树运动的故事。正如作者在《自作题解》中所说:

《夜声》的主人公是个疯子。我之所以选择疯子作主人公，是因为惟其系疯子，才能对现代的事态，风俗和人情强烈而纯真地提出批评。主人公疯子愤怒、悲伤、行动了。他的思考、行动也是强烈而纯真的。《榉树》则相反,选择了一个有良知的知识分子作主人公，他面对大自然遭到不断破坏，也同样表示了愤怒，但他是以建设性的态度对待的，多少提出了一些纠正错误的办法。考虑到有良知的社会人的悲伤与愤懑，这是十分必要的。换句话说,《夜声》中,我让主人公疯子把心中的强烈积愤倾吐出来,而《榉树》中,我让有良知的知识分子用批判的方式来发言，他们都表示了同样的愤怒。（中略）《方

舟》是在同样的主题下,让《夜声》的主人公和《榉树》的主人公各自重新登上舞台的。（中略）这是我作为一个作家在一个时期对社会的发言罢了。

如果将作者这段话，同当时这三部小说出世的社会背景——日本资本主义经济的发展，带来公害的表面化，社会上出现了末日思潮——联系起来看，作者在这些小说里，虽然很少直露针砭时弊之词，但却用轻松的笔致带出强烈的批判，用幽默的语调表达愤怒的声讨，预言警拔而忧愤深广，其暴露和批判社会矛盾和弊端的自觉素质是非常明显的。

井上靖忠实于现实主义，首先忠实于自己的真实，将自己的文学根植于社会生活的土壤。用作者本人的话来说，这是“小小的真实”。他的小说创作,大多从生活实际出发,真实地描写现实的生活，反映了战后日本各个历史时期的进程。作者在一些作品里，毫不粉饰地把战后初期日本社会混乱、荒芜的特殊气氛生动再现出来。如《斗牛》、《射程》、《黑蝶》《冰壁》等，作者都是把主人公置于战后复杂的社会环境中，让他们的行为、感情在这个范围内纵横驰骋。也就是说，作者下苦功塑造人物形象的同时，精心刻画社会的画面，活生生地重现战后日本社会的世相。无论在细节的真实上，还是在人物的典型化上，都获得较大的成功。

总括来说，从传统的审美观出发，井上靖笔下的人物常常带有哀伤的感情色彩,但这不是悲观、消沉、逃避现实,而是积极面向现实，让人物自己掌握自己的命运，接受社会冲击，有时甚至要同社会现实作出殊死的拼搏。这种人物矛盾性格的统一，正体验了井上靖的追求，在悲壮中对进步的社会力量的实践作出积极的肯定，表达正义、人道和爱的情念。也就是

说，井上靖无论在美学观念或在艺术实践上，都是靠真实再现时代，从不同角度反映社会现实的悲剧冲突的。他创作的人物悲剧,不是命运的悲剧,而是社会的悲剧,是对旧的制度、旧的观念、旧的事物和旧的人际关系的揭露和控诉。他的小说大多表现了积极的主题和内容，当然，某些作品在调动悲剧因素的时候，也流露了一些颓伤的情绪，但这同宣扬悲观失望、放弃斗争的唯心主义悲剧观是格格不入的。永丘智郎说得好，“ 井上靖的功绩，在于他把日本战后经济发展结果所形成的人际关系毫无遗漏地写进了文学作品。因此，倘若将他的作品系统地介绍到国外去，就能使人借此深刻地认识日本战后的历史’,。①

井上靖在坚持现实主义的基础上，充分运用了传统的叙述形式。但他并不满足于此，他在叙述人物命运或事件的同时，重视运用日本小说心理刻画细腻的传统方法和现代主义分析人物心理的技巧，积极探索人的隐秘的内心世界，表现人物的主观心理。可以说，既忠实于客观生活，又发挥主观体验，这是井上靖艺术世界的重要构成。

比较有代表性的作品，就是名篇《猎枪》。它叙述三角爱情关系时，突出地刻画了彩子为自己违背伦理的过失和背叛丈夫、家庭的行为的自疚自责的痛苦心理，以及蔷子知道母亲这种痛苦之后的复杂心情。尤其是信中插入的彩子的日记，实际上是一个负罪人的忏悔录，更将这个人物的心理纠葛和变化描绘得细腻入微，从而成功地将理智与感情巧妙统一，追求道德上的完善和精神上的圣洁，将人物的内心世界升华到诗一般纯真的境地。

①永丘智朗《井上靖的文体》,(井上靖研究》,第 399 页,南窗社 1974 年版。

井上靖的小说，许多是脱胎于诗作，在挖掘人物感情世界的时候，常常注入深沉的抒情内容，在文学语言运用上充分调动诗的因素。作家还运用日本传统私小说重心理描写的特色,写了许多自传体小说,比如《白蜉蝣》(1960～1962)、《夏草冬涛》(1964～1965)、《记我的母亲》(1975)等，叙述自己的成长和母亲的老耄、妻子的日常生活，抒发对人生第一义的生与死的慨叹，充满了人世间的温情，作为人的最纯化的存在。

长谷川泉在《现代文学史上的井上靖》一文中，就形成井上靖小说及人物形象的因素，归纳为诗人气质、美学造诣、记者生活及周游世界等四个方面①，这是非常贴切的。因为一个作家的社会地位、生活经历和教养诸因素，可以影响甚至决定他对现实生活的态度和对事物的审美观点。探讨井上靖的艺术世界，从这些方面着眼无疑是有益的。

①长谷川泉《现代文学史上的井上靖》,《井上靖研究》,第13～27页,南窗社1974年版。

第十六章 和洋古典主义融合的创造者三岛由纪夫

怪异性格与文学——从处女作到绝唱《丰饶之海》——《近代能乐集》及戏剧论——《文化防卫论》和《太阳与铁》——重层美学与重量文体

第一节 怪异性格与文学

日本大正末年的 1925 年元月 14 日，三岛由纪夫在东京一个高级官僚家庭问世。他的祖父给他起名“平冈公威”。也许是他出生在历史的转折期，也许是他后来当上作家发挥了特异的鬼才，或者两者兼有，一位日本评论家称他是“日本悠久历史的骄子”。

公威出生不久，祖父卷进了政治斗争的旋涡中，丢了官职，从商失败，从此家道中落。祖母自幼受到娘家武家家风的教养，又曾接受有栖川宫家的皇家家风的熏陶，自觉不自觉地培养成一种武士的骄矜和皇族的孤高的气质。公威出生第 49 天，就被祖母从他母亲的怀里夺了过去，直至 13 岁仍受到祖母的严格管理，“被锁在两三重隔离的状态下。首先是与母

亲隔离，其次是与户外自然的隔离，第三是与同年代的游玩伙伴的隔离”，开始了他那奇异的一生。母亲担心公威这种异常的生活持续下去，随时都可能变形。她说：这种环境决定了公威阴暗的一生的命运。

公威在异常生活条件下，脱离一般幼童的常规生活模式，自己另外寻找一种“ 自我保护”的生活天地，那就是对绘画、童谣、童话产生一种一般幼童难得有的极其强烈的兴趣，仿佛企图从这些东西里寻求某种在现实世界中得不到的东西。他每每沉溺于无边的梦幻，久而久之形成无意识地躲避到非现实的世界里。

5 岁的公威看见法国童话的圣女贞德图，便幻想着骑士的下一瞬间将会被杀掉，对骑士的死作了一番美妙的幻想。他读到安徒生童话《玫瑰妖精》中的一个正在亲吻情人留下的遗物玫瑰时却惨遭坏人刺死的年轻人、怀尔德童话《渔夫和人鱼》中紧抱着美人鱼被冲上海滩的年轻渔夫的尸体、童话《被杀害的王子》中王子那身紧身衣裤所显露出来的体形等等，都与残酷的死结合在一起来空想，竟然产生一种神秘的快感。在现实中，他对掏粪工身穿紧腿裤把下半身的轮廓清楚地勾勒了出来，一个东西优美地活动着；地铁剪票员身上弥漫着橡胶般的、薄荷般的气味，以及打靶归来的士兵身穿肮脏的军服发出一阵阵汗臭味儿，他竟都产生了一种不可名状的倾倒。他说：“ 因为我对他们的职业感到一种极度的悲哀，一种对扭曲身子般的悲哀的憧憬。我从他们的职业感受到一种感觉上的‘ 悲剧式的东西”[①]。幼年的公威就是这样以自己的独特方式观察着现实与幻想的变换，任凭遐想驰骋，遨游他稚幼的幻

①《假面自白》,《全集》,第 3 卷,第 169～170 页 。

想世界。

屋内的童话世界和屋外的现实世界交织的这些幻影，执拗地追赶着他,而追赶他的这些 异样性的东西”,从一开始就已含有某些悲剧性，有了某些血与死的幻影。对此他不可思议地表现出一种热切愿望似的绝望。这些异常的幻影和绝望，后来养成公威一种特殊的嗜欲和浪漫的憧憬，沉潜在他体内，构成他的文学生命体。

1931 年 4 月，6 岁的公威按照祖母的意志安排，进了贵族学校学习院，开始了他的小学生活。上学之后，他各门功课都获得了很好的成绩，国文分数常常拿到最高分，而且写了习作《他与她》、诗歌《干杯》等,几乎每期都给学习院初等科杂志《小樱花》投稿。他刚上中等科一年级,写了随笔《春草抄——回忆初等科时代》,第一次在综合性校刊《辅仁会杂志》上刊登了。接着第二次写了《秋· 二题》等五首诗，也在这一校刊上刊登了。上中等科二年级，公威在《辅仁会杂志》上发表了第一篇短篇小说习作《酸模》,副题是:《秋彦的幼时回忆》。

国文教师清水文雄读过公威的《酸模》，发现了少年作者的天才，还介绍他认识了《文艺文化》的同仁保田与重郎等人,并向《文艺文化》推荐他的作品。他在清水文雄的指导下，开始转变读书的倾向，热心学习古典文学，尤其是欣赏具有希腊悲剧技巧的《源氏物语》的罪的主题,以及非个性而抽象的、完整的《古今和歌集》的纯粹美，从那里获得古典文学的教养。同时他也主动涉猎西方文学，尤其是英国唯美派作家王尔德的作品，以及拉迪盖的《魔鬼附身》等作品。他十分倾迷于王尔德那种否定宗教、道德和唯美的艺术至上主义的精神，积累了用世界文学的视野来审视日本古典文学的修炼。他还喜欢日本近现代作家谷崎润一郎的肉体恶魔主义、泉镜花的病态

性的幻想、伊东静雄的浪漫的空幻、北原白秋的妖艳的语言以及立原道造的爱与死的诗的戏剧性等等，从而确立了一种信念，那就是“日本古典具有一种力量，执拗地盘踞在日本的现代人的心中”①.

16 岁上，公威第一次以三岛由纪夫的笔名发表了第一篇正式的小说《鲜花盛时的森林》（1941）,这时候,他特别喜欢文艺复兴时期新古典主义的《塞巴斯蒂昂·圣殉教图》洋溢着的异教的氛围，以及在圣者无与伦比的肉体上的惟有青春、惟有闪光、惟有美、惟有逸乐，便被塞巴斯蒂昂殉教的肉体、官能性、美、青春、力量乃至残酷的美所刺激，他性异常了，自我陶醉了。这是他幼年时刻印下的“悲剧性的东西”的形象的延长。确切地说，在他体内埋下的倒错的爱与性的种子，渐渐地在他的体内萌芽，他第一次自恋了。

他是这样坦率自白的：“德国性科学家马格努斯之所以对倒错者所特别爱好的绘画雕刻类的第一类举了塞巴斯蒂昂·圣，在我来说，是饶有兴味的偶然。这件事，在倒错者、尤其是先天的倒错者来说，是很容易猜测到倒错的冲动和加虐淫乱症的冲动在绝大多数情况下，是错综复杂的、难以区别的”②.

可以说，这幅殉教图不仅催促着公威青春萌动期的爱与性意识的倒错觉醒或者说变性心态的萌发，而且增加了他对自己那副缺乏年轻人的美的肉体的关心，产生了自我的斯巴达式训练的要求，积极学习剑道、柔道、马术、在节日抬神舆等活动，进行男性的身体训练。同时，这幅殉教图打开了他的艺术眼界，成了他文学追求的始源。他对所谓“青春、美与死”的

① 《师生》,《全集》,第 25 卷,第 136－137 页。
②《假面自白》,《全集》,第 3 卷,第 192 页。

热情和憧憬与日俱增，其日后的作品主题也大多以此作为核心，形成三位一体，展开了他的异端的美。

在学习院学习期间，他发表了《鲜花盛时的森林》以及大量诗作，显示了他的文学才华。于是他立志从文。可是 1944 年 9 月学习院高等科毕业后，他完全听从父命，直接进入东京帝国大学法律系，以便继承从政的家业。但他入学之后，却将法律课当作文学课来听，认为刑事法是一种与人性的“恶”直接联系的学问，它的魅力之一，就是含一股强烈的人性本源的“恶”,而这种“恶”是肮脏的、原始的、不定形的、令人毛骨悚然的东西，与刑事诉讼法的整然的、冷酷的理论结构之间形成鲜明的对照，这极大地吸引了他。于是，他把刑事诉讼法的“证据”换成小说或戏剧的“主题”，在技巧上使之完全一致。也就是说，他巧妙地在法律与文学这两者之间找到了平衡，并在理论和实践上将法律学完全变形为文学，切断了法律与文学的二律背反，在法律学中的文学机制上表现了巨大的热情。他认为他的文学上的古典主义倾向，正是从这里产生的。

在战争期间，他受到日本浪曼派的影响，陶醉于日本古典，追求超现实的夭折的美、死的美。

第二节
从处女作到绝唱《丰饶之海》

战争末期,三岛成为“怀疑派”“时代的落伍者”,曾“积极要把日本引向战败”，可是一旦日本战败的事实摆在面前，他又陷入一种困惑、虚脱和失落的状态。他说：

（1945 年）夏天的观念将我引向两种极端相反的观念，一

是生、活力和健康，一是死、颓废和腐败。这两种观念奇妙地交织在一起，腐败带有灿烂的意象，活力留下满是鲜血的伤的印象①。

他就是在这两种观念交织下，摸索和再构建自己否定战后时代的精神结构和文学结构。可以说，三岛由纪夫采取了与战后派作家完全不同的方式来接受日本战败的事实，要在否定战后的精神结构内，再构建其与战后派文学逆反方向的“美”,即他自称的“赞美绝望”。

总而言之，三岛由纪夫战后二三年，在精神上处在一种混沌与清醒、绝望与希望参半的状态中，开始了他的战后生活和创作,写就《中世》（1945）、《香烟》（1946）等，经川端康成推荐，在《人间》刊出了。三岛总结这两篇作品时说:《香烟》“纯然是近代小说”,《中世》“一半吸收日本古典,另一半却是模仿19世纪末欧洲的颓唐派”,都是“战后实验期的作品”,他“利用短篇小说的形式，作各种素描式的尝试，（中略）为日后创作长篇小说作准备。即播下主题的种子，让它分别在长篇小说中生根发芽”②。

三岛的第一部长篇小说《盗贼》（1946）,就在这样的实践中酿成了。作品是以明秀和美子的爱为中心，明秀和美子都有过失恋体验，他们心中盘踞着爱的终了的阴影。明秀不断地想着“死”。他追求“爱”必然地与追求“死”联系在一起,他与清子在新婚之夜殉情是为了将他们瞬间燃起的激情变为冷彻的精神而持续下去。结尾清子与佐伯同时道出的话，就清

①《小说家的休假》、《全集》,第27卷,第84页。
②《三岛由纪夫短篇全集》（1～6）《前言》,《全集》,第10～11页。

楚地点明了作品的主题。它所追求的不完全是感情上的爱，而是观念性的爱。而且胜利的死，就是永恒的爱。在技巧方面，三岛本想突破它在战争期间一贯追求的古典主义，而全心模仿拉迪盖，结果成为古典与现代的机械的大混杂。

川端康成为《盗贼》作序,提出了含蓄的批评:"我早就希望这位最年轻的作家将人生写得扎实些，在古典与现代、虚空的花与内心的苦恼的结合取得成功。这篇《盗贼》尝试在心理的构图中盗窃青春的神秘和美，这种尝试也是三岛前进历程中的叹息吧"①。

《盗贼》出版后,没有引起很大的反响,他就毅然辞去大学毕业后仅任职八个月的大藏省的官职，全身心地投到长篇小说《假面自白》（1948）的写作上。这部自传体小说的文学结构分三个层次：一是写了主人公"我"诞生和家庭状况以及家族人际的心理纠葛，并展现了幼时的"我"那光怪陆离的内心世界，激起一种官能的欲求，而自我陶醉。结果养成了一种逆反心理，引发出第一次突发性的"恶习"——倒错的冲动，出现第一次"性倒错"。二是写了在学校的日常生活中，发现男学友近江健全的身躯，壮实的完整无缺的美的幻影，他由开始爱上男性的力量,转而爱上了近江,但"我"与近江的同性恋是放置在固定观念上,由憧憬近江的男人野性的肉感而联想到塞巴斯蒂昂被乱箭射杀，由爱上近江的力度与肉感到爱上塞巴斯蒂昂的充溢的血，已经不满足于自己的肉体的成长，而转向追求自我的"精神锻炼"，开始了性的觉醒，出现第二次性倒错。三是写了与女性园子的初恋,由同性恋转向异性恋,"我"对自

① 《三岛由纪夫的<盗贼>》,百川正芳编《批评与研究·三岛由纪夫》,第 310 页,芳贺书店 1974 年版。

己的气质抱有一种不安感，他尝试与异性恋爱，接近园子，但他又自觉欠缺肉体的能力，难以成为现实的东西，他忘却了园子，他的视线内出现一个粗壮而野蛮却无比美的肉体，于是出现了第三次性倒错。这三次性倒错都是作者笔下的“我”的性欲与世人一般的性欲的倒错。

《假面自白》问世于战后混乱时期,作者由于时代、社会和个人的原因而造成精神上的空虚与失落，尤其是失去文化概念上的天皇制这根精神支柱，似乎一切传统道德都变得软弱无力，一切是非价值、伦理都颠倒过来，于是他企图从这种精神危机中摆脱出来。作品就是在这种状态下写就的。作者承认：“可以说，这篇作品是当时的作者从精神危机中产生的排泄物的作品，通过作品暂时度过危机之后，作者的关心就可以从那里摆脱出来了”①。

三岛由纪夫的《假面自白》获得成功，确立了他在日本文坛上的牢固地位。他醉心于古希腊悲剧诗人欧里庇得斯的《美狄亚》和法国诗人莫里亚克的《爱的荒漠》的艺术结构，即表现古典主义的文学传统与现代主义潮流的对立与统一的结构，以此作为他探索新创作的出发点，用他从未有过的自信和热情,投入另一部长篇小说《爱的饥渴》（1950）的创作中去。

《爱的饥渴》的故事非常简单，但结构缜密而精巧。开始以悦子回想的形式，回想丈夫的死、出殡的经过、夫妻的新婚生活、丈夫住院与丈夫的情人来探视，又推回到悦子刚到杉本家，与丈夫一起轻蔑公公，而公公弥吉自恃是农村的暴发户，以阶级的偏见作弄新来的悦子。这时候，悦子迷上园丁三郎，当她注意到三郎与女佣美代相爱，就忌妒，甚至找到借口，解

①《三岛由纪夫作品集》(1～6) 前言,《全集》第 26 卷第 254 页。

雇了已经怀孕的美代，并拿出勇气向三郎表达了自己的爱。当他们两人陷入纵情之中，公公怒气冲冲，手拿铁锹赶来，当他目睹这两人的情状后，他的老躯在战栗，表现了软弱无力的踌躇。悦子忍受不了折磨，愤怒地夺过弥吉手中的铁锹，向三郎抡了过去！作者这种故事结构的安排，目的是通过回忆、联想作倒叙的描写，使人物的意识流动范围扩大，而且深掘人物的深层心理。但从整体结构来看，又贯穿日本古典传统的严谨格局，有序地展开情节，时空的变幻、交叉、迭合是很有节制的，也是十分工整的。

可以说,《爱的饥渴》“是《假面自白》的直接延伸,也是其发展。为了避免把同性爱表面化的危险，他才极力讴歌通过女主人公悦子对美貌健壮的三郎的异性爱，并潜入悦子这个人物中，通过悦子的眼睛，把自己的美意识尽情地表现出来。也就是说，悦子正是作者三岛由纪夫的化身。三岛本人也说过“《爱的饥渴》中的悦子其实是男性”①。

三岛由纪夫关注男性的魅力，它搏动着他的文学生涯，在形成其构筑所谓“男性美”的基本文学结构之后，他又开始策划创作一部描写男色的小说，将其性倒错说推向一个新的怪异领域，以实现再构筑其理想中的男性美的宏愿。于是他一口气写完长篇小说《青春时代》（1950）之后,又开始着手写《禁色》（1951～1953），第一部描写一个老作家桧俊辅的第一任妻子是窃贼，第二任妻子是疯子，第三任妻子是荡妇，三次婚姻都失败，同时又被几个情人所背叛，于是他认为这是由于自己的容貌丑陋而被现实也被女性拒绝了。当他发现了英俊青年悠一是个不能爱女性的性倒错者，就让悠一与其寄予爱情的

①日本文学研究资料刊行会编《三岛由纪夫》,第 273 页。

少女康子结婚，并让与自己相恋过的镝木夫人和恭子接近悠一，让三个女性互相忌妒和争风吃醋。他利用悠一的美的力量，对现实也对背叛过他的几个女性进行了报复。但悠一与女性无缘,缺乏作为" 现实的存在"的资格,他是借助俊辅复仇的情念而开始了自己的生活的。第二部描写悠一试图不再借助俊辅的力量，按照自己的意志行动，通过自己的力量去摸索一条构筑“ 现实的存在” 的路。于是，他让妻子康子怀孕生产，同时又往来于男色的世界，过着两重性的生活。后来由于同性恋者的告密，让他的母亲和妻子知道了，在这紧急时刻，他得到镝木夫人相助而得救了。俊辅通过悠一对现实也对女性复仇的计划失败了。最后恭子受到悠一替代俊辅对她的诱惑和侵犯，镝木夫人目击自己的丈夫与悠一同衾的场面而绝望，下落不明，她们都遭到报复而落入悲惨的结局。这时俊辅自白自己也爱着悠一，他给悠一留下巨额遗产自杀了。但是，悠一却相信，正是这时候自己正式开始了作为“ 现实的存在”的新的生活。

作家在这部作品里竭力在观念上树立男性美的理念，并通过构筑主人公俊辅与悠一两人关系的精神结构，以推翻男人必须爱女人的古老公理，进而以日本武士时代爱恋女子并非男子的所为来作为他的“ 理论” 依据，企图创造出一个男人可以爱男人的“ 道理” 。所以作家安排俊辅发现决不爱恋女性的悠一之时，看到了自己青春的不幸所铸造的幻化为实体的形象出现了——这就是悠一的希腊大理石雕像般的肉体。于是作为作家的俊辅，便以悠一的毫无欲求却又在生活上产生怯懦的心理，以在精神上达到生的破坏力与生的创造力的平衡,在绝望中产生爱。三岛由纪夫的《禁色》,抹去其表层的价值，可以发现他在深层中所要表述的真正意义在于：以肉体为

素材向精神层面挑战，以生活为题向艺术挑战，以及宣扬“在绝望中的生就是美”。人们从中不也可以看出其美学的中心思想的逆反性:“精妙的恶比粗杂的善更美”吗。

三岛由纪夫谈到自己的创作意图是:《假面自白》以来,他所执著追求的主题，是“精神性的喜剧”。作家从 17 岁至 26 岁这 10 年，是属于青春期，也是他的文学确立期。如果说《假面自白》是他的青春前期的作品,那么《爱的饥渴》、《禁色》就是他的青春后期的作品，而且是作为总清算自己青春期的工作而创作的。这三部作品，不仅形成三岛文学倾向的怪异性，而且也酿成三岛美学的怪异性。从此他开始迈进其创作的新阶段，进一步展开更为怪异的文学世界。

以 1951 年第一次出访欧洲，特别是希腊的体验为契机，三岛由纪夫构筑起自己的特异的文学模式，即将肉体的改造与文体的改造放在同一的基准上。他潜心准备（包括心理准备）数月，写下了故事纯粹发生在日本的《仲夏之死》(1952)、《潮骚》(1953)、《金阁寺》(1956)等优秀作品，将三岛文学推向一个新的高峰。用作家本人的话来说:“我感到我完全结束自己一个时期的工作，下一个时期又在开始了……我感到自己仿佛也在成熟起来了”①。

他对希腊的体验使他觉得比起内面的精神性来，更应重视外面的肉体性，重视生、活力和健康，便效仿古希腊朗戈斯，创造一个东方的“达夫尼斯和赫洛亚”的纯洁爱情故事——《潮骚》诞生了。

《潮骚》在神岛的自然与风俗画面上展开新治与初江的渔歌式的纯情故事，将人物的生活、劳动、思想、感情镶嵌在大海

①《我经历的时代》,《全集》,第 30 卷,第 475 页。

的自然画框里，以大海寄意抒情，创造了一种自然美的独特魅力。尤其对于青春的描写，使之回归自然，反朴归真，极力提高爱情的纯洁度，达到肉体与精神的均衡，并在这种均衡中创造了美。从而使这对恋人的爱情得到了绝对的纯化，推向至纯至洁的境界。在这里，美的艺术创造者同创造美的艺术具有同一的伦理基准，即神岛古老共同体的基准，这不仅回归日本传统的深层，而且使渔歌的理想之乡的传统的古朴的美，保持完整无损而再现于现代。

这一时期，三岛由纪夫笔下经常出现海的形象和死的形象。对他来说，海与死似乎有一种难以抗拒的魅力，成为他的文学感情的源泉。《仲夏之死》和《午后曳航》更集中地描绘了这两个形象。而且，在描绘的时候，他的笔洋溢着一种可怕的逆反感情，带上几分浪漫和唯美的色彩。以海为背景，展现了人直面宿命的孤独之美、直面死亡之美。海与死构成了这两部作品的核心。

三岛在《金阁寺》中，撷取一僧人焚烧金阁寺的历史事件作素材，独创性地运用作家独立的思想和文体的力量，即从素材的现象独立出来，通过对主人公沟口的绝对的美与丑之展现，突现其非人性的反社会行为，构建起纯粹的观念性的艺术世界。三岛说：这是完全运用自己的气质，来促使文体思想上结晶化。①

三岛由纪夫选择沟口这个人物的犯罪故事作为主题，离开善恶的价值观念和道德标准，通过自己的思想、感情和美学观再现主人公这种不为社会所容的行为，并作为美的存在而加以赞美，这样复杂的问题要处理好是相当困难的，但他取得

①引自矶田光一《作家与作品——三岛由纪夫》，第462页，集英社1976年版。

了成功。他的信念是：

人类容易毁灭的形象，反而浮现出永生的幻想，而金阁坚固的美，却反而露出了毁灭的可能性。像人类那样，有能力致死的东西是不会根绝的，而像金阁那样不灭的东西，却是可能消灭的。

《金阁寺》问世的 1956 年，日本战后文学迎来战后派文学高潮，文学偏重伦理性、思想性之后，正处在呼吁回归文学性、艺术性的时期,所以《金阁寺》的成就,不仅在三岛文学中,而且在日本现代文学史上，也应占有重要的位置。

此后三岛更是陶醉于希腊古典式的男性艺术，因为他觉得 古代希腊没有什么‘ 精神’ ,只有肉体和知性的均衡,‘ 精神’ 正是基督教的可恶的发明。当然这种均衡即将被打破但可能难以打破的紧张中发现美的存在。” 所以他惊愕于古希腊的 精神”反而没有占据肉体所占有的空间“。希腊人相信‘ 外面’ ,这是伟大的思想。希腊人思考的‘ 内面’ ,总是保持与‘ 外面’ 的左右对称。”他后来主张 所谓男性的特征,就是肉体与知性 ”[①] 。可以说，他在希腊找到了自己古典主义的归宿。他在《镜子之家》（1958）中特别强调“ 希腊人的美的肉体，是日光、海军、军事训练和蜂蜜的结果，但是现今自然的东西已经完全死亡，希腊人达到肉体所拥有的诗的形而上的东西，就只有依靠相反的方法，即为了肉体而锻炼肉体的人工方法。” 三岛的内心便出现两个相反的志向：一是必须活下去；一是明确知性向明朗的古典主义倾斜。他体味到“ 两个相反志向” 同时

①(三岛由纪夫),《全集》,第 30 卷,第 409 页。

共存的幸福，开始明白比起内面的精神来，更要重视外面的肉体和健康。他这次希腊之旅比较了日本与希腊肉体美的差异的体验，在《阿波罗之杯》中是这样记录的:“ 希腊人相信美的不灭。他们将完整的人体美雕刻在石上了。而日本人是否相信美的不灭呢？这是个疑问。他们顾虑有一天具体的美会像肉体一样消灭，总是模仿死的空寂的形象”。这种希腊的体验，对三岛其后的创作影响是很大的。

以 1960 年的日本战后史又一次转折为契机，三岛由纪夫逐渐形成自己的文化概念的新的天皇观，并以此作为其创作的中轴,辐射出《忧国》（1961）、《十日菊》（1961）、《英灵之声》（1966）三部曲,以及《太阳与铁》（1965～1968）、《文化防卫论》（1969）等评论文章，这些作品将其破坏性的冲动与危险美的情趣结合，并运用了冷嘲热讽的、保守的言辞，来构建其新的文学模式。以《忧国》为例，它着重描写中尉夫妻在悲境中自觉地捕捉生的最高瞬间，追求至福的死，并将他们肉体的愉悦和肉体的痛苦完美结合，使夫妻爱达到了净化的境地。但是，三岛将这个美的世界安置上“ 2·26 事件”的背景,目的在于表现比夫妻爱更为重要的主题，那就是大义与至诚，即将中尉对天皇和国家的忠诚抽象为纯粹的美。但是在文学上并非愈抽象就愈纯粹，更何况注入这种强烈的政治意识和让人悚然的愚忠，实际上是一种明显的、从右翼的国家主义立场出发的政治批评，即企图将政治置于文学中，又将自己不可思议的美学置于文学中的政治。不过，这一切都是贯之以爱与死的主题来完成的。这是作者所要表达的真正主题而采取的一种巧妙的艺术手法。这就使三岛文学模式中的文学基因裂变，产生新的因子，演绎而形成三岛由纪夫特异的精神结构——文化概念的天皇和“ 文武两道”，成了三岛文学生涯及三岛文学的

一大变化和转折。

作为三岛绝笔的超长篇巨作《丰饶之海》(1965～1970),是由《春雪》、《奔马》、《晓寺》、《天人五衰》四部曲组成。这是三岛由纪夫毕生的文学创作的缩影图，他将唯美、浪漫和古典主义发挥到了极至，同时又着眼于与东西方古典主义的微妙接合，并在接合点上确立其历史的独自性。可以说，它是三岛文学、美学的集大成，也是三岛的“文武两道”的艺术作品化。三岛本人曾总结说:“《丰饶之海》四卷的构成,第一卷《春雪》是王朝式的恋爱小说,即写所谓‘柔弱纤细’或‘和魂’;第二卷《奔马》是激越的行动小说,即写所谓的‘威武刚强’或‘武魂’;第三卷《晓寺》是具有异国情调色彩的心理小说，即写所谓‘奇魂’;第四卷题未定(注:即《天人五衰》)取材于时间流逝某一点上的事像的跟踪小说，导向所谓‘幸魂’”①。简单地说，三岛试图在这四部曲中表述“和”、“武”、“奇”、“幸”四魂。实际上是集中表现“文武两道”。各卷的不同主人公松枝清显、饭沼勋、小月光公主、安永透四人，各自被赋予了不同的性格特征，各自成为一种“魂”的体验者；而他们彼此的联系完全仰赖于梦与轮回的主题，并由副主人公本多繁帮贯串始终，形成一个完整的、不可分割的故事系统，这是作家的独具匠心。

三岛向来对生非常憧憬，但对死也非常固执。在三岛看来，死也是生的出发点。于是他通过生生死死的轮回来寻找归宿，尤其是对死的述怀充满了悔恨与谛念，带来了肯定与否定的二重性，最终一切皆空。比如《丰饶之海》四部曲的四个主人公的人生都结束于风华正茂的20岁，在人生不该结束的时候结束了。女主人公聪子和本多已经老迈，聪子对尘世的

① 《关于〈丰饶之海〉》,《全集》,第34卷,第27～28页。

一切寥无记忆，本多走向老丑的绝境。作家情不自禁地道出：“ 人是要死的，肉体是要衰老的，为什么要等到老丑才死呢？这时候，他们两人什么也没有，既没有记忆，也没有过去，直面的是宿命的孤独，已是虽生犹死之人。”

这部超长篇最后的一切存在都化为乌有，导向绝对虚无和绝对空寂之境，梦与轮回的主题也空无化了。也就是说，作家在佛教无常与文学虚妄的连接点上，展开宗教心理和审美心理的交织，浸润着东方艺术的神秘色彩。

第 三 节
《近代能乐集》及戏剧论

三岛由纪夫创作活动是多样性的，除小说以外，在戏剧和评论方面都作出了很大的成就。就戏剧创作来说，包括话剧、歌舞伎、能乐、文乐（木偶净琉璃），乃至广播剧、音乐剧、舞剧和翻译剧等近代剧和古典剧，还涉足电影。可以说，小说与戏剧是三岛文学的两根支柱。

三岛在近代能乐的创新上，出色地完成他的诗剧性理念，在现代文学史上写下重要的一页。他的成果表现在《近代能乐集》（1956）上。该集收入《邯郸》、《绫鼓》、《卒塔婆小町》、《葵上》、《班女》、《道成寺》、《熊野》和《弱法师》等八个戏，其中《绫鼓》和《卒塔婆小町》与三岛小说的精神是一脉相通的，从不同视角表现了爱、死与美。

《绫鼓》是根据能乐大师世阿弥同名古典谣曲改编的，写一个卑贱的老年的庭园清扫工爱上一个与自己身分不相称的高贵女御，他知道自己的感情被愚弄之后，投池自尽，变成恶鬼来作弄女御。三岛将原曲的舞台和人物加以现代化，主题

不变,乃是写老人对爱情的固执,代表着善意、真实，而华子的作弄他人则代表恶意、虚伪,这些都是通过现实世界与虚幻世界的交织出现，场面是非常独特的，不仅给观众一种近代的意识和近代的感觉，而且给观众多少留下一些道德性的思考。

他不仅着眼于将能乐现代化，而且尝试把现代的观念剧和诗剧合成而引进能乐这个古老的剧种里。他从能乐借助典据和词章，创造一种流动的无韵诗，让舞台在更深层次上酿成诗的情绪，来增加近代能乐的魅力。他悟到创造近代能乐是一种创作“不具韵律的日本语的诗剧”的尝试，要从整体上“实现将超越时空的诗的广度搬上舞台”,自己“有必要进一步提高自己的日本语表现的能力”①。在这种创作思想指导下，他终于完成了《卒塔婆小町》。

在这出戏里，三岛打破了能乐的一切制约的戏剧时间和空间，交织出现现实与虚幻、现在与过去的场面，尤其是通过时空的自由飞跃以及视觉性的残酷对比，创造了全新的独特能乐舞台，大大地丰富了三岛戏曲的虚构世界。可以说，《卒塔婆小町》是《近代能乐集》中最成功之作。

一般来说，三岛的作品都有很强的哲理性，但在写作《葵上》时，他有意识地淡化哲理性的色彩，将戏剧冲突集中在两个女人的忌妒心上，使她们的忌妒心理随着语言形象的飞跃而不断地飞跃，以此挖掘人物的深层感情世界，尤其是最后场面，她现身与康子的生灵，在电话声的交错处，酿造出恐怖性来，产生了很好的悲剧效果。而且剧情简要、结构精练，特别是运用幻想的氛围和自由的场面转换，使现实与虚幻互相交错，展现了三岛的永恒的主题——爱、死与美,极富暗示性,也

① 《卒塔婆小町备忘录》,《评论全集》,第3卷,第741页。

极富魅力。

能乐是一种象征剧,以歌唱和舞蹈为主,溶念、唱、做为一体，且需戴假面具，这些与三岛由纪夫喜爱的希腊古典剧是相通的，三岛在这两者之间寻找到了接点。当然能乐需要有自己独特的舞台，剧本也有自己独特的结构，三岛将能乐改编成近代戏时，十分注意保持古典能乐这种结构的特征。

三岛致力于古典能乐的现代化不仅限于借助其形式，而且也借助了古典能乐的典据，然后溶进现代的内容和观念，却又保持古典能乐那种悲歌和哀戚的情绪，使之像古典能乐一样充满梦幻的、浪漫的、幽艳的氛围,造成一种幽玄的美,一种古风的忧伤情调。同时，三岛在改编能乐现代剧时尽力维持能剧的缓慢节奏，戏剧冲突并不激烈，而且这些冲突不是通过舞台动作，而是通过对白或唱词来表现，人物的欢乐或悲愤、激动和平静的表现也是如此。可以说，三岛借用古典能乐的形式与精神是兼及的，而且更重于精神。

《萨德侯爵夫人》（1965)和《弓月奇谈》（1969）分别是三岛在话剧和歌舞伎剧方面的代表作。

他的戏剧方面的成就还在于他展开独特的戏剧评论。它是三岛由纪夫整个文学批评与评论的一个重要组成部分。戏剧论最有特色，其中包括戏剧美学、戏剧方法论、戏剧本质论、歌舞伎论、能乐论、剧评、演员论、自作解说、上演杂记等广泛的评论领域和批评对象。

在戏剧方面，三岛构筑起自己独特的戏剧美学观，他的悲剧美学的基本特征是追求感情的“ 古典美”。他强调的这种古典美,是一种 巨大的感情曲线”,也就是一种忧郁的热情。品格高的舞台形象总是隐藏着这种忧郁和悲哀的古典感情。同时他认为这种古典美的感情本身含有一种对近代性的反抗精

神，也就是试图从近代性的深层挖掘出古典主义。

然而，他认为要正确而现实地反映这种感情的古典美，最大的困难是文体问题。因而他极力主张推动新的戏剧运动必须矫正日本近代文体的扭曲，同时不允许有一个未经加工的现代语出现。在改编《地狱变》的时候，他模仿了净琉璃正本的拟古文体。在改编《弓月奇谈》的时候，全篇都是日本韵文的七五调（古语）。这成为他创作歌舞伎剧本的基本态度。

三岛还提出戏剧之所以具有诱惑力，在于它具有最大的均衡以及破坏这种均衡的力量。他说，均衡与破坏均衡的理念，成为他的戏剧理念，并扩大而成为他的艺术理念。按照他这种理念来解释，艺术力量的巧妙之处，就在于调和破坏，而达到新的均衡。因为他认为破坏和走向破坏的冲动，必然伴随着艺术的创造的一面。他以弗洛伊德学说为例，说明人是在对生的欲求和对死的欲求的均衡中生存的。因此也可以说，戏剧是艺术的模范典型。而艺术把这种生的结构本身当作一种结构，并且达到悲惨结局，就能让观众得到满足①。

三岛戏剧美学的核心似乎是由美、恶与自我陶醉三个要素构成。他强调美与恶是两个基本因素，戏剧之美在于它给观众留下广阔的想像力的刺激的余地，因为戏剧不是完成型的艺术，而总是现在进行型的，不断发展的，因而观众可以从戏剧的想像力中体味到一种“刺激的喜悦”。

与此同时，三岛提出：恶是一种不测的力量，恶与美几乎以同等的力量存在着。在日本中世戏剧，美是作为当时社会秩序的异名，剧作家从中发现了美的孤独的状态。但现代社会秩序不从事任何美的生产。恶与美同样地被置于孤独的状

①《戏曲的诱惑》，《评论全集》，第3卷，第630～633页。

态中，被社会疏远，成为一种秘密仪式的东西。三岛以歌舞伎为例，说明歌舞伎之具有迷人的魅力，主要是因为其中具有神秘的怪异的幻想的氛围，正如绽开的美丽花朵需要有尘土一样，艺术在许多时候是从污秽的地方产生的。个人艺术中有时可以将污秽隐藏起来，但在戏剧这种集团艺术里表现出其丑陋，那是当然的。他甚至认为"艺术必须有针刺，有毒素。不想吸这种毒，而只想从中吸到蜜是不可能的"①。三岛戏剧美学的第三个因素是自我陶醉。他强调戏剧艺术家包括剧作家和表演艺术家的创作过程，也是自我陶醉的过程。他以歌舞伎为例，说明男扮女角的自我陶醉，也就是对非自己的自我陶醉。

三岛由纪夫的戏剧论还涉及内容与形式、传统与现代两大问题。关于戏剧的内容与形式问题，三岛认为如果偏重内容，失去形式，就失去戏剧艺术的立足点。歌舞伎之所以承传至今，不是靠内容而是靠形式。因为歌舞伎的形式比起其内容来更具深刻的东西，所以"创作新歌舞伎的条件之一，是必须百分之百地或百分之百以上地利用和活用歌舞伎的技术财富，尤其是天才的形式美"②。为此他写歌舞伎脚本时，非常注意吸收歌舞伎形式的精髓，他的剧作是从憧憬形式美中产生的。但三岛也并非完全无视歌舞伎的内容问题，于是他提出创作新歌舞伎的条件之二就是：歌舞伎有许多内容在我们现代人中是不能引起共鸣的，是宣扬封建道德的。为此，如果写悲剧就必须排除其中的封建道德和义理人情，写喜剧时就必须摒弃其中的低级趣味。总之，一切都从人的动机出发，加

①《致文学座诸位的"公开信"》,《评论全集》,第 3 卷,第 662 页。
②《关于＜卖鱼者之恋＞》,《评论全集》,第 3 卷,第 870 页。

以组合，创造出人间的悲剧和人间的喜剧[①]。三岛在戏剧理论上注意到古典悲剧必须排除其封建道德和义理人情，但在整个文学实践和生活实践方面，他又一味执著复古主义、执著古代武士的封建伦理道德，这不能不说是极大的乖离。

三岛在其戏剧论中谈及内容与形式时已经涉及传统与现代的问题，而他在歌舞伎、能乐现代化的实践中也碰到了这个问题，即在日本古典戏剧的历史进程中如何解决内容与形式上的民族化与现代化的问题。

首先，他强调传统与现代不是一种奇怪的混合物，也不是把现代的混乱模式同日本的戏剧传统放在二律背反的关系上,而是要把它们统一起来。他在《关于武智版的〈绫鼓〉》一文中总结了其创作的现代能乐《绫鼓》的导演武智氏为解决这一问题而采用的“逆引进法”的形式，即撤消来自古典剧在形式上的所有制约，只留下主题贯彻在现代生活中，但它又不是近代剧。它是以明显的形式将能乐的主题表现出来。所以他主张能乐的现代化，要导入古典剧的技法，在假面具和圆形剧场的条件下,用西乐伴奏,融合能乐、狂言、话剧等因素,达到传统与现代的有机统一。

其次，他提出传统与现代的融合，不仅是形式上的融合，而且更重要的是感情的精神的融合。他在《连接旧日本和新日本的东西》、《复苏 演剧的乐趣”》等文章中论及传统艺能与现代戏剧的关系时指出：“传统艺能和现代戏剧的融合，不仅是在形式上、表面上的融合，而且是经过了所有矛盾的激烈冲突的基础上的一种感情净化式的融合”[②]。为此他批评初期

① 《关于〈卖鱼者之恋〉》,《评论全集》,第 3 卷,第 870 页。
② 《评论全集》,第 3 卷,第 712 页。

话剧对日本传统艺能采取拒斥态度是一种“幼稚的洁癖”，同时提出传统艺能内部也要进行反省的论点。他并且注意到日本戏剧界，在解决传统与现代问题上存在的三种倾向：一是在现代中复活古典的永恒主题；二是借用古典精彩样式推出现代主题；三是用近代的冷笑和精髓来证实朴素而大度的古典笑话。

在这里，三岛提出：话剧创作虽是“近代”或“现代”的东西，但不能误认为是“西方”的东西，他特别强调“传统的基石”作用，认为今后话剧与明治维新以前的日本艺能精神的联系变得越来越重要了。“这不仅是从传统摄取技术性的问题，而且是要使潜藏在我们体内的真正的‘演剧乐趣’复苏起来”[1]。

他以《萨德侯爵夫人》的创作体验为例，说明他在开始写日本话剧剧本之后，脑子里不断出现日本戏剧与西方戏剧互不相容的正相反的性格。他认为西方传来的话剧，引起主客严重对立的正是语言，语言的理论介于其中，引起感情的对立，感情的对立就成为理论的、思想的对立，正是在这里产生戏剧的客观性，进而产生同观众的主观相对立的紧张。而日本人的人生观、自然观是不让主客产生严重对立的。所以日本引进西方的话剧，在理论解释、导演方法、表演技术等问题上，不必继续西方的传统，要在台词的字里行间固执地表现出日本传统的表演技术和导演技术。所以他创作话剧《萨德侯爵夫人》时，虽是“强行接受完全非日本的戏剧传统”，“理应与作者的意图相反，写成了最西方化的作品”，但结果还是模仿了能乐的幽玄。之所以这样，就是因为作者毕竟是一个日本

①《评论全集》，第652页。

人。①

从总体来说，三岛由纪夫并没有将日本传统戏曲，包括歌舞伎、能乐看做是一成不变的静止的艺术模式，他认为“它们是经常更新、不断继续变化”，在思想行为方面，它们存在“固有的封建性，给人以固执守旧的印象，但就是在这闭锁的躯壳内也是在不断地起变化的。”“只有对传统艺术不断地赋予生命，传统戏曲才能继续生存、继续成长”②。

三岛在建立这种戏剧理论的基础上，执拗地致力于将歌舞伎和能乐现代化，从它们中吸收形式的精髓以及其内容的传统文化精神，同时又将现代意识和内容灌注其中，使之成为新的现代歌舞伎、现代能乐。同时引进西方的话剧又注意与传统艺能精神的接轨。应该说，三岛在重新寻找古典戏剧传统的方向中，进行了实验性的尝试，并取得很大的成就，这在三岛文学谱系中是不容忽视的。

第四节
《文化防卫论》和《太阳与铁》

三岛的一千余篇长短不同的评论中，包括文学论、艺术论、美学论、戏剧论、作家论、作品论以及社会文化论。其中《文化防卫论》(1968)和《太阳与铁》(1965～1968)两篇评论，不仅反映了其文学艺术、哲学美学的思想，而且描绘出其整个精神结构。

三岛由纪夫的一切思想的核心，就是“文化概念的天皇

① 《为＜萨德侯爵夫人＞豪华版补跋》,《评论全集》,第 3 卷,第 819 页。
② 《作为 演员即导演家的演剧”的歌舞伎》,(评论全集》,第 3 卷,第 889 页。

制”。基于此，他担忧战后的象征性天皇制，会使“天皇与文化变得相互无关”，所以进而提出了“文化防卫”的理论。在《文化防卫论》的长文中，他既反对美军制定的象征性天皇制，同时也反对“复古主义者只希望复活政治概念的天皇制”，因为战后“总算维持下来的天皇制，使这两个侧面的任何一方都变成软弱无力”。所以他力图恢复“惟一能对抗左右全体主义的观念——文化概念上的天皇”，即恢复“作为文化整体性的支配者天皇的形象”①。

于是，他试图从美学的观点出发，阐明“天皇制是文化的共同体”，并以体现日本美的形态“风雅”的《万叶集》为例，说明万叶时代以来这一文化共同体的存在，而且不仅“风雅”，还有“幽玄”、“花”、“空寂”、“闲寂”，他说：“如果没有天皇这一绝对的媒体，诗（艺术）与政治就只有陷于完全对立的状态，最后以被政治吞掉诗（艺术）的领域而告终”。所以他的结论是：“‘风雅’的源流是天皇，这说明传统是在‘风雅’中追求美的最高价值，（中略）日本的民众文化一般都是发自‘模仿风雅’，每个时代的日本文化，都以‘风雅’为中心卫星式的美原理，使‘幽玄’、‘花’、‘空寂’、‘闲寂’等美原理得以成立。产生这种独创性的新生文化的母胎，正是既高贵又平凡的风雅文化，文化的独创性的极至、古典主义的极至的秘库就是天皇。而且正统的美的圆满性和伦理的起源，在不断的美的激发和伦理的激发的灵感中，就有天皇的意义”②。

三岛进一步以《古事记》的古代神话故事为例，说明他所提出“文化概念的天皇”的意味。他说：在这些古代神话里已

①《文化防卫论》，《全集》，第33卷，第398页。
②同上，第397～399页。

经包容了菊的笑与刀的悲，也包括了风雅这种文化上的反逆与革命，表现了文化的全体性。作为文化概念的天皇制就在这里形成了。因此，按三岛本人的说法，他的所谓“文化防卫论”,这个“防卫”是包括行动与行动模式。他说:“日本文化拥有将行动和行动模式本身艺术作品化的独特传统”①,正是因为这一点，三岛由纪夫不满于“现代日本文化的贫弱，文学题材和视野的局限性”，他“对明治以来日本纯文学没有出现过一次剑道的场面甚感奇怪”，认为“日本近代文学作品的人物大多脸色苍白、肌体不健全,好似‘饿鬼草纸’②，在近代文学飞扬跋扈”③。他以此强调文学要恢复武道，以为“武士道与其他作品形态同属一种艺术模式，是一种伦理的美化或者美的伦理化的体系，它与生活和艺术是一致的”。然而他又说:“文化与行动一致的思考形式，在所谓政治形态下多少孕育着一些危险性”④。三岛本是试图吸取战前战时的天皇制被政治利用的教训，避免天皇制的历史的重复，不将天皇包括在政治概念的前提下，保留天皇这根精神支柱来维持日本历史、文化的传统，但是由于他提倡的“文化防卫论”又有意无意地将他的所谓“文化概念的天皇制”搀入强烈的政治意识，正是在这一点上，三岛由纪夫自己走进了对天皇及天皇制从肯定→否定→新的肯定的误区。自1960年以来，他不由自主地在这一误区里来回转圈，企图从政治概念中摆脱出来，追求“文化概念”,却又重新陷入“政治概念”之中。他的《忧国》就是企图从这种“危险的美学”观点出发，来作为实现这一目的的一种

①《文化防卫论》,《全集》,第33卷,第397～399页。

②饿鬼草纸，日本12世纪后半叶创作的画卷，描写苦于饥饿的饿鬼形象。

③《文化防卫论》,《全集》,第381～382页。

④同上,第377页。

试验性的实践。

所以三岛的天皇观是非常矛盾的，一方面，他对天皇表示了真挚之情，另一方面又企图从植根于自己的美学出发，崇拜天皇只是其一面，并不是完全占据其中心的位置。正如奥野健男说的：“ 三岛对天皇抱有一种两面价值的感情，恰似对近亲抱有的爱与憎的极限的两面价值的感情一样。（中略）三岛对天皇的思想和感情，正像一把双刃的剑”①。

如果说三岛在《文化防卫论》里着重论述“ 文化概念的天皇制”的原理,那么他在《太阳与铁》则是着重 发现其奥妙而暧昧的领域”——“ 文武两道”:

在战后所有价值颠倒的时代里，应该恢复“ 文武两道”的古老的道德细目。此后不久，对道德细目的关心离我而去。随着我开始渐渐从太阳与铁中领会到：不仅用语言描摹肉体，而且用肉体去描摹语言的秘法。在我的体内，两极性保持平衡，直流电给交流电让位了。我的机械装置从直流发电机变成交流发电机。而且在自己体内潜藏着决不相容的东西，乍看向相反方向交互流动的东西越来越大，表面上看，像要使自己分裂，其实是在每一瞬间思考着创造出不断被破坏却又再度复苏的活生生的平衡，这种对极性对自己的包容，总是准备把相对抗的矛盾和冲突包容在自己的内部，这正是我的“ 文武两道”。

自此以后，我就关心文学的相反原理。这样，对我来说，开始成为有结果的东西。对死的燃烧般的希求，决不同厌世和无力气连结在一起，反而同充沛的力量和生的顶峰的光辉

①奥野健男《三岛由纪夫传说》,第 449 页 。

和战斗的意志连结起来。如果说在这里有“武”的原理，那么恐怕就再也不会有比这种东西如此反文学的原理了。所谓“文”的原理,就是死逐渐被压抑,直接作为动力被利用,力量一味献给虚妄的构筑，生总是被保留、被库存起来，同死作适度的混合，被施以防腐剂，被花费在保持令人毛骨悚然的永生的艺术作品的制作上。所谓“武”就是落花,所谓“文”就是培育不朽的花。不朽的花就是假花。

这样,所谓‘文武两道’就是落花和不落的花兼而有之,这是人性最相反的两种欲求，以及为实现这种欲求的两个梦，把这两个梦兼于一身,就是“文武两道”。”[①]

三岛在“文武两道”中所谈的焦点，就是如何整合肉体与精神的背离问题，即在战后所有的价值颠倒的时代，如何调和现实、行动、生活的肉体系列的价值,与想像、语言、艺术的精神系列的价值这两个体系的对立问题。即如何在艺术与生活、文体与行动伦理方面达到使“文武”相反的欲求均衡于一身的境地。三岛运营的这一机制，对于理解三岛文学是极为重要的。

所以他所说的“从太阳与铁中领会到的，不仅用语言描摹肉体，而且用肉体去描摹语言的秘法”，就是他悟到作家作为“观察者”,如果总是置身于想像、语言、艺术的精神系列之内,即总是置身于现实、行动、生活的肉体系列之外，那么就没法到达事物的本质,于是要谋求让“观察者”变为“行动者”,进入肉体系列的价值体系。正是从这里出发，他企图首先通过太阳与铁来创造“行动者”的肉体。这样他就在更深层面上思考

①《太阳与铁》,《全集》,第32卷,第95~96页。

太阳与肉体的关系，发展到肉体的思考之一就是“ 武” 。从而强调肉体训练的必要。并且严格要求自己进行希腊古典式的肉体训练。而他的所谓“ 古典式的肉体”或“ 肉体的思考”是包括肉体与精神两个方面的，是将肉体与精神放置在两个秤盘上微妙地计量其平衡，在平衡中酿造一种“ 对死的浪漫的冲动” 。然而他认为要面对“ 浪漫主义悲壮的死”，还需要有健壮的雕刻般的肌肉，过去自己没有机会实现这种“ 对死的浪漫的冲动”，原因就是自己不具备肉体的条件。于是他追求的不仅要借助太阳进行肉体训练，而且要借助铁来完成他的肉体与精神两者的绝对统一。“ 太阳与铁”便成为其完成肉体与精神统一的最重要的两个要素。

三岛由纪夫所强调的“ 太阳与铁中领会到，不仅用语言描摹肉体，而且用肉体去描摹语言的秘法”，正是他在理论上重新整合肉体与精神对立→统一的可能性的独特的尝试。在这种尝试中，他介入语言、文体、肉体痛苦、死这些既是概念性又是行动性的东西。

三岛在文中谈到语言与文体时强调：艺术总要用一种形式表现出来，而表现需要媒体，这种媒体的语言的抽象作用，用表现是不能得到满足的。用语言表现“ 想说而不能说”的愿望，有时可能成功，有时也可能不成功。所以语言必须通过文体的精妙排列，才能极大地唤起读者的想像力。这时候，读者、作者都是想像力的同谋。这种同谋的作业，就是让没有的“ 物”存在于作品这个“ 物”里,人们就将它叫做创造,从而得到了满足。

为此他说，在现实中，语言本来就是起到整理具象世界混沌的理性作用，用抽象作用的武器而出场的。可是逆反运用这种抽象作用，只用语言把具像的“ 物” 的世界显现在读者眼

前，这就是表现的本质。一切文学作品都是这样一种美的语言的变质，都是与此相呼应的。因此所谓表现，就是避开“物”来创造“物”。

三岛还谈到肉体痛苦和死，他说：肉体痛苦与意识是相关的，意识可以将肉体痛苦延续至最后。所谓肉体痛苦，就是肉体的意识的惟一保证，是意识的惟一的肉体的表现。随着具有肌肉、具有力量以后，逐渐在自己内部萌生积极受苦的倾向，并加深对肉体痛苦的关心。但是，不能认为它是想像力的作用。因为这是直接用肉体从太阳与铁学习到的。这样，肉体经过长时间的太阳与铁的磨炼，制造出来流动性的雕刻作用。既然这样制造出来的肉体是严密地属于生，那么在这一瞬间一瞬间的光辉里，就存在其所有的价值。正因为如此，人体雕塑以不朽的大理石纪念了一瞬间的肉体的精华。从而肉体与死也涌现在眼前的一瞬间又一瞬间。所以所谓英雄主义就是肉体的原理，是归于肉体的强壮和死的破坏的反差。三岛还说：只要有肉体的说服力就足够了。卓越的肉体有悲壮的东西，毫无滑稽的东西。但归根结底，正是从滑稽中将肉体拯救出来，正是健全强壮的肉体的死的因素，肉体品位才具有必须依靠它来支持。艺术家就只能捕捉或生或死的最高的瞬间。如果说，肉体的严肃性和品位只是内涵死的因素，那么通往那里的道路理应可以悄悄通往痛苦、受苦和作为生的证明的意识的持续。如果发生剧烈的死的痛苦和隆起的肌肉这两者巧妙的结合，那么就只能认为这是在宿命这种美学的要求下才能发生。

概言之,三岛在《文化防卫论》和《太阳与铁》所表述的观点,形成自己独自的思想方法论,对语言、文体、肉体痛苦、死等进行三岛式的分析，这些理论十分生涩难懂，有时甚或故弄

玄虚，但从中可以了解三岛文学、美学的主体，及其行动的深层意识。可以说，它们是三岛由纪夫人生观、文艺观和美学观的最终总结。

第五节
重层美学与重量文体

三岛是在战后的虚无和绝望中，满怀对时代的不安情绪，开始以异常的观点来审视和重新组合自己的美的方程式。

三岛的审美意识起初是将西鹤的“好色”性和秋成的怪异性，融合西方现代的弗洛伊德的性倒错说，构筑起自己唯美、浪漫的审美价值取向。其小说的结构开始大多是由性的美和性的对立组合而成。他的作品虽然常常以性爱和情事作为中心，展现异常的情欲，致力于挖掘心理深层一种异常的情欲，以展现人性的真实和人的本能的真实。他早期的作品都意在将战后社会的压抑变成一种个人心理的压抑，并将这种压抑升华为艺术的官能、隐微的颓废，从中发现意外的美，超常识的美。此后三岛就常常用反日常的手法来表现美。所以人们对于他的作品，也许还包括他的言论，需要从逆反方面来理解。

比如《假面自白》这部自传体小说集中表现了三岛这种审美价值取向。他完全拂去伪善，无保留地展现人性隐秘的一面，把隐藏在意识深层的自然的自我暴露出来，冷静地自白自己的异常的性愿望，这与自然主义的赤裸裸的外向型自白不同，它通过性倒错的内向型自白，来对体内进行理智的探索。从一种社会心理的压抑出发，来对抗传统的道德、秩序和价值的束缚。三岛就是这样从浪漫、唯美开始，然后构筑起其观念

上的美的世界的。

正是基于这种美学观，三岛的文学大都面向怪异的世界。他用自己的颠倒结构的思维方式，在现实的美与虚幻的美的交汇点上，来创造自己的艺术。比如《禁色》作为主人公的老作家俊辅由于貌丑，年轻时曾被女性拒绝其求爱，年老后将长期压抑在其生命内部的浪漫式的冲动转化为复仇，即企图通过青年悠一的相貌美和肉体美去完成其对女性的复仇。这说明作者企图通过俊辅和悠一对女性的不同的异常情欲，来把握人的本能的真实。作家在这部小说的《俊辅论》一章中，就点出其美学观念是："艺术作品的逆反性的使命，就是美的使命和美的性格"。

三岛力图在一切价值颠倒和现实虚妄之上来探索美，最终是为了不破坏性爱的"神圣的美"，以重新建立性爱的"神圣的美"与崩溃了的自我的统一。比如《金阁寺》的主人公沟口就展现了这种奇妙的复杂的颠倒心态。《午后曳航》的主人公少年阿登从突发的、破坏的冲动中求其美的调和与均衡，以保持美的永恒存在等等，表明三岛美学是从对男性肉体美和官能性的热烈憧憬开始，使其唯美、浪漫的精神与日本传统的"好色"和"怪异性"的传统审美情趣达到了完美的结合，从而发挥到了极至。

尽管三岛由纪夫是从浪漫与唯美开始，但他很快就向古典主义倾斜，以唯美与浪漫来维持古典主义形态，并成为其美学结构的主体。

三岛由纪夫的古典主义的形成，来自日本的古典主义和希腊的古典主义的影响，以及两者审美传统的交流。他一方面从西鹤"男色"审美情趣中获得日本古典的情绪性和感受性，通过现代的性倒错以构筑其理想中的男性美，在创作中参

照其自身这一美学观念体系，来选择题材和风格；一方面将《叶隐》武士文化精神视作一种美学的理念，强调他的“古典主义的极至的秘库就是天皇”。可以看出形成三岛由纪夫的古典主义艺术的主要倾向是肯定他所希求的作为国家和民族统一的象征天皇的精神权威。三岛以此作为他的永恒不变的原则，一种关于“美”的绝对概念。而且他尽可能在其文学论中表达这一绝对概念。可以说，上述意义上的日本古典主义是三岛的美结构的重要支柱。

三岛由纪夫的古典主义的美结构另一重要支柱，是希腊古典主义。首先，他思慕希腊艺术不注意什么精神，只注重肉体与理性的均衡，并且在这种均衡即将被打破但可能难以打破的紧张中创造出美来。其次，他接受古希腊对生的积极肯定的基本理念的影响，追求希腊英雄主义和男性裸体造型的宏大气魄，以及在艺术上所表现出来的严谨的完美性。最突出表现的就是他的《潮骚》，完全模仿古希腊朗戈斯的古典主义，从它那里汲取主题、情节、类似的矛盾冲突和人物性格，并且注入了新的文化内容。

日本古典主义与希腊古典主义两者的混合，形成这样一种主要倾向：三岛由纪夫在美学伦理上，要求恢复“文化概念的天皇制”，企图重新建立天皇的美学；在文学创作上又以赞美生和男性肉体为典范，在古代武士道的善的意义上以死相赌的悲壮精神，与古希腊艺术基调的享受生、崇拜生的乐天精神两者的紧张对立中，完成其古典主义式的美的方程式。也就是说，他的美理念是以建立其天皇的美学观作为基础，由这种戏剧性的反时代精神和美的非感性的追求，来支持其内面两种极端相反的概念，即生与死、活力与颓废、健康与腐败等等绝对相反的概念。这些对立的东西的交织和循环，形成两

个方程式:一是血+死=美;一是生+青春=美。

首先,血+死=美这一美的方程式是，给血与死这两种世上最激烈的东西以观念性的美的形象，来组合其美的结构。他对“血的饥渴”如同对“爱的饥渴”一样，表现出一种异乎寻常的强烈要求。最突出的是将日本武士传统的切腹作为一种美的形象,企图以《忧国》中的武山中尉、《奔马》中的阿勋这些人物切腹的残酷场面，来展开主题，提高其特异的“残酷美”，从而增加作品的力度。

其次,生+青春=美。三岛的死的主题，并非排除生，作为他的美的使命，他是尽可能完美地表达生与死这两个绝对的概念，并非常热烈地表现人的生的欲求——性与爱的主题。但他更多的是对男性的生、青春与肉体的憧憬，并将其延伸、提升和艺术化。所以从《假面自白》开始,经过《潮骚》而至《忧国》等等，都是紧紧抓住男性的生、活力和健康，即男性的肉体行动，以其独特的方式来表现男性肉体最真实最激烈的东西。男性肉体美成为其艺术美的绝顶。

三岛由纪夫为完成这两个美的方程式，经常超越常轨带着反抗和冒险的精神，采用逆构成的方法论来进行演绎。不断地从死中意识生，在虚构的世界中寻求一种虚无的美，将观念性的东西推到绝对的方向。他的作品群就是这样由他个人这种逆思想方法来构筑一种永恒的观念性的美的世界的。

对于三岛由纪夫的美学最本质性影响的，可能就是与他的古典主义性格融合的中世日本能乐了吧。他的《近代能乐集》自不消说,他的《中世》、《金阁寺》乃至《丰饶之海》四部曲等的文学和美学的底流，都是源于“梦幻能”，即来源于能乐的幻想情趣、梦与转世的主题、超现实的迷离恍惚的梦幻世界。简单地说，来源于世阿弥的《风姿花传》的幽玄情趣，对于人物

的描写，不重视性格和行为之间的联系，而重视幽玄本体的美，企图借此发挥美的理想的悲剧精神。除了能乐精神之外，能乐的形式对其作品的影响也是不能忽视的，比如为了贯彻其古典主义重理性的文学精神，他非常恰当地运用能乐的“感情之节约”,赋予其“明确的、明朗的、知性的”美学特征。《英灵之声》借用梦幻能那种现世的人与另一个世界的灵魂对话的手法，通过空幻的表现来叙述自己对眼前事物的看法，以怪异的怨灵谭形式，展现其思想表达方式的特异，对其古典主义艺术倾向的核心天皇美学作出自己独特的、大胆的、有时是惊人骇世的解释。

三岛由纪夫从事古典主义文学创作，除了努力从日本文学古典世界中汲取其情绪和感觉性之外，非常重视古典式的文体和语言，将它们看做是自己的古典主义文学的生命。首先，他非常强调文体的个性，重视文体的重量感、硬质感以及考古式的精确性；其次非常注意构成文体诸因素的语言，正确排列语言，限定一言一语的意义和语气，奇巧地在语言的独创性和普遍性的接点上，将既有语言作出普遍的排列或独特的有效组合。三岛致力于文体的改造，是将欧洲莫朗、拉迪盖的文体与日本古典的文体结合，特别是模仿森鸥外和洋结合的清澄的知性的文体，以及希腊的“重文体”来改造自己，他的文体的变迁，是随着希腊之行后，从感性转向知性，更倾向男性的东西，所以他就将自己的文体改造成“重文体”，即带有重量感的文体。总之，三岛由纪夫主要是依靠个人的观念，以及文体和语言来构建他的观念上的美的世界。

三岛美学的另一个特征就是强行使危险的美与恶化合。以《忧国》为代表的一系列作品明显地反映以恶的表现形式（如2·26事件、天皇制等）来反映美学的丑中的一个侧面——

恶，更多地将恶与功利直接联系，对恶不仅通过形象，而且是通过概念去把握。三岛本人就说过：“ 如果世上的人是通过生活与行动来体味恶的话，我则尽可能深深地潜沉在精神界的恶里”①.

从三岛美学思想发展的脉络来看，再一次说明三岛由纪夫的后期的美学思想和创作活动，是在把文化概念的天皇制作为美的根源，以及从历史上的天皇制理论寻找其文学、美学理论的根据。因此，我们在论述三岛由纪夫的美学价值及其意义时，不能忽视他在前期审美意识到后期审美意识的变化中，其意识形态所起的作用。事实上，三岛的作家活动，已经从艺术上的唯美、浪漫、古典主义，转向复古主义和国家主义，同时已经超越文学而及政治、社会、文化、历史等领域。

① 《金阁寺》,《日本文学 69》(三岛由纪夫卷),第 170 页,中央公论社 1977 年版。

第十七章

当代日本文学的走向

当代现实主义的深化——当代的诸种文学潮流——流派的解体与多样化的发展

第一节
当代现实主义的深化

从近代文学来看，日本现实主义的发展受到历史条件的较大限制，特别是在30年代日本帝国主义发动战争以来，受到更残酷的压制。总的来说，它缺乏积极的批判精神。在新的历史条件下，当代日本现实主义有了长足的进展，并不断加以深化。

当代现实主义对时代社会和生活的认识不断深化，比较重视文学的社会性，具有相当的批判力量。尤其以暴露和批判专制封建主义和垄断资本主义为其主要特色。

第二次世界大战刚结束，战后现实主义文学首先面临的课题，就是恢复文学的真实性，并大胆地揭露侵略战争的罪恶，批判绝对主义天皇制，一个时期内，反战和反对天皇制的封建性，就成为现实主义文学的命题。现实主义作家从广泛

的社会视野，把握这场战争客观存在的真实，深入挖掘日本军国主义发动侵略战争的根源。他们自觉地认识到要把握描写战争的主题，“ 就必须站在消灭战争（对帝国主义来说，战争是必然的）的立场上，站在明确战争的立场上”，不然就“ 无法描写战争”（野间宏《关于战争小说》）。从井伏鳟二的《遥拜队长》、田宫虎彦的《画册》批判天皇制开始,到野间宏的《真空地带》、大西巨人的《神圣喜剧》、五味川纯平的《虚构的大义》、大冈升平的《野火》等都没有停留在写战争的残酷性、法西斯的野蛮性等表象上，而是深入探讨战争与国家权力、战争与国家民族的关系等深层问题，以阐明战争的本质，并且对代表垄断资本和封建地主阶级的政治权力发动战争的目的，进行有力的揭露。大冈升平在《野火》中说明：“ 对少数操纵战争的权贵来说，打仗是为了赚钱！”五味川纯平在《虚构的大义》中明确指出，他们“ 在维护国体的名义下，来维持以天皇为首，包括他们自己和以他们为代表的既得利益阶层的体系”，“ 日本军国主义者的顽固不化，盖源于此”，现实主义以战争为题材的文学，从一般暴露到深入探讨战争的教训，把对战争的控诉，对和平的渴望，同对战争的总结有机地结合起来，应该说是一个很大的进步。

当代现实主义文学的另一特色，是紧贴时代的脉搏而跃动的，具有强烈的时代色彩和历史色彩。以 1950 年美国发动侵朝战争为转机，日本加速复活垄断资本，扩充美军基地，重新扩充军备。美、日当局为此制造了下山事件、三鹰事件、松川事件等一系列政治事件，迫害进步力量。现实主义文学面临新的挑战，日本的和平、独立与进步就成为现实主义作家所关注的重大问题。他们不仅创作了一批以反对美军基地、争取日本和平与独立为题材的作品，而且写了许多揭露美、日当

局制造一系列政治事件的真相小说，比如松本清张的《日本黑雾》之揭露"帝国银行事件"、"下山事件"、"松川事件"、"白鸟事件"等,井上靖的《黯潮》之揭发"下山事件",广津和郎的一系列报告文学之揭露"松川事件"的真相等等。这些现实主义作家本着良知与正义，燃起执拗地追求真理和伸张正义之火，以求实的科学态度，抨击了美、日当局的政治阴谋，并对进步力量作出积极的肯定。这就需要作家怀有强烈的社会责任感和面对现实的巨大勇气。正如评论家福田宏年评井上靖的《黯潮》时所指出的："如果没有充分的思想准备，是不敢动笔的"(《井上靖的文学模式》)。

随着日本经济的高速发展，垄断资本更加集中，政经一体化，资本主义的政治经济领域的斗争更为剧烈和复杂，现实主义作家对此有着清醒的估计，敏感地把握住这一时代的特征，不断深化对这一社会生活的认识。他们透过社会现实矛盾的表象，深入探索当代垄断资本主义社会问题的实质，特别是不回避矛盾，勇于闯进"禁区"，涉及比较复杂的政治界上层和金融界等敏感的领域，并按照现实生活的本来样式作出真实、客观的反映。可以说，这是当代现实主义深化的重要表现。以石川达三、山崎丰子为代表的一批现实主义作家对当代日本社会的现实生活表示了极大的不满，对垄断资本主义社会作出深刻的反映和有力的批判，使当代现实主义文学在新的时代条件下获得新的创造，就是最好的说明。比如石川达三的《金环蚀》、山崎丰子的《浮华世家》就是这方面的典型代表作，它们所揭示的是垄断资本最本质的东西——政治经济一体化，揭示了垄断资本竞争的背后，财界与政界的勾结，政界之间的政争。

在现实生活中，资本主义社会在经济上虽然有了惊人的

繁荣，但最普遍最根本的社会问题，依然是少数人对多数人的阶级压迫和阶级剥削的问题（尽管剥削的方式方法与从前不同，但剥削的本质是不会改变的）。所以当代现实主义作家在暴露社会的黑暗、上层的腐败的同时，也注意到在资本主义制度下，下层人物的不幸和痛苦，努力表现社会上贫富悬殊的尖锐对立和劳动人民的困苦生活，写出了被剥削者被压迫者的呻吟、激愤以及他们对剥削者压迫者的控诉和抗争。尤其是工农出身的作家，自身深受阶级压迫的痛苦，有一定的政治觉醒，他们的作品大多撷取自己所熟悉的生活，主要以自己的劳动和斗争为题材。比如中田润一郎的《假罢工》、佐木隆三的《大罢工》、山下惣一的《田野录》等，通过工农的生活、劳动和斗争，直接触及日本社会的阶级和阶级斗争问题，而且作家运用工农大众的纯朴语言，且注重塑造典型的人物形象，更增添浓郁的生活气息，但在艺术表现上还有待于进一步的探索和提高。

当代现实主义在拓展作品的生活空间和丰富表现的范围方面，都有新的进步。作家在针砭时弊方面比过去更加广泛和深刻，善于捕捉日常生活中普遍存在的问题，从小企业的破产、战争的孤儿和美国混血儿问题、环境污染乃至老人问题等不同的角度，来反映社会的一角。这些问题的合成，也可以窥视出当今社会的全貌，是当代现实主义文学的重要组成部分。

当代现实主义不仅在文学观念上有新的突进，而且在创作方法上，不完全囿于现实主义的传统，创造出多样化的格局。作家们打破现实主义传统对文学功利的狭隘认识，重视人和文学的特殊本质，从其审美的特殊要求和艺术的自身发展规律开掘人的丰富性，深入人物的文化心态、内在情感、潜意识等，来把握深刻的人生意蕴，与这种观念的变化的同时，

现实主义的表现方法也发生了变化。更多现实主义作家进行试验性的探索，突破现实主义传统的格局，不同程度地吸收现代主义的各种文学观念和文学形式，使现实主义与现代主义达到浑然的结合，即在不改变重视社会生活的本质、典型化的个性和有序的情节的前提下，引进现代主义的注重感觉、深层意识和有节制地打破时空界限等技法，乃至引进荒诞、象征、黑色幽默等模式，来补充自身、发展自身。比如，野间宏在现实主义的基础上，博取存在主义、象征主义等观念和手法，进行创新；井上靖更多地将日本传统和现代主义溶进现实主义之中作出了不同的追求，大大地丰富了现实主义的内涵。这对于深化现实主义有着积极的意义，对于促进当代日本文学的走向也将起到重要的作用。

其中石川达三、山崎丰子等仍然遵循巴尔扎克式的传统现实主义关于"典型环境中的典型人物"的原则，真实地反映社会生活的重大矛盾，塑造具有社会个性的典型性格。

石川达三(1905～1984)早在1935年以长篇小说《苍氓》获芥川奖，正式开始作家的生涯。这部处女作以现实主义的创作方法，表现了日本军国主义走向侵略战争的30年代，国内民不聊生，贫苦的人们被迫离乡背井流亡巴西前前后后的苦难生活，从而显示出了他出色的文学才能。接着写了著名的中篇小说《活着的士兵》(1938)，以他随军记者的见闻，真实地揭露了一支日本侵略军转战中国各地对中国人民大屠杀的暴行，以及日本侵略军的惨重伤亡，最后活着的士兵手捧战友的骨灰盒，奉命向南京开拔，奔向新的战场。这部作品当时在日本国内外引起强烈反响，当即遭到日本军部的查禁，作者被判刑。后来在军部的压迫下，石川也写过歌颂侵略战争的《武汉作战》等。战后作家在深刻反省的基础上，又以锐利的笔

锋，写下了许多反映战后社会现实生活的优秀作品，为深化当代现实主义文学作出历史性的贡献。

战后石川首先推出的长篇小说是《风中芦苇》（1949～1950），以太平洋战争史为背景，以中央公论社被强制“自动停业”的事件为主轴，以及以这一事件的主人公中央公论社社长嶋中雄作及其亲友清泽洌为模特儿，描写了两个中心人物——从事新闻工作的苇泽悠平和清原节雄，在战争期间受到军部的剥夺言论自由的压力，采取消极的抵抗政策，以及在战后历史的动荡时期，新闻社内部发生了劳资纠纷，他们又受到左翼的压力，被罢工团接管了新闻社，陷入挫折和失败的感伤之中。作家通过这个故事，暴露了战争狂人压制言论自由的野蛮行径，以及揭示了知识分子在确立近代个人主义和自由主义过程中所经历的思想动摇与内心痛苦，从一个方面对个人主义和自由主义进行理性的思考和批判。作家为《风中芦苇》中译本作序这样写道:

任何国家的人民都有困难的时代和痛苦的时代。国家苦难的时代人民被压迫担负起重担。从 1938 年到 1947 年是日本人民苦难的时代，那时完全没有言论自由。这本书是我悲痛的记录。可是现在到了 1980 年另外一种悲剧把我们禁闭起来了。那就是文化问题。这应该由民众通过自己的努力来解决。①

这是石川达三几十年生活和创作体现的总结。事实上，自《风中芦苇》以来,作家正是从文化深层探索战后时期,尤其

① 引自《风中芦苇》中译本,《作者序言》,黑龙江人民出版社, 1982 年版。

是经济高速发展时期存在的政治、经济和社会文化的“悲剧”问题，并为此写下了许多作品。其中有代表性的是《金环蚀》（1966)和《破碎的山河》（1969），前者描写保守政党内部通过某一大贪污行贿案而引起的互相倾轧和勾心斗角；后者描写在经济高度成长下资本家为了追求高额利润，破坏大自然的生态，造成日本山河的破碎，同时塑造了一个资本家在事业、家庭和人格上表现了两重性，并在由此而生的种种矛盾和纠纷中，淋漓尽致地展露了他的假面背后的真嘴脸，在文中也处处可见作者对资本主义社会丑恶现象的心伤和悲愤的表现。这两部代表作，进一步推进这一时期的现实主义的创作繁荣。

这时期另一位有代表性的现实主义作家山崎丰子（1924）于五十年代登上文坛伊始，就一直坚持现实主义的创作方法，她的作品不仅写了大量作者生活所在地大阪船场地方风土人情，而且以无畏的气魄和卓著的胆识，暴露了资本主义社会现实的丑恶和腐朽，被誉为“女石川达三”，作者也承认她是以石川达三为典范。同时，山崎大学毕业后，在大阪每日新闻社学艺部任记者时，在井上靖的严格指导下，接受记者的采访和文字的训练，育成了一双敏锐的“新闻眼”。可以说，山崎是师从两位现实主义的艺术大师。

山崎初期的作品,比如《暖帘》（1958）、《花暖帘》（1958）、《女系家族》（1963）、《女人的勋章》（1964）等大多是描写作家所在的船场的地方商人，以“商号的力量”谋取发迹的故事；或发迹后招来争夺财产的结果，反映了船场地方经济发展的历史。《船场迷》（1958）、《吝啬鬼》（1959）则是优秀的短篇代表作，前者讲船场木材批发商的一个学徒工，平素吝啬，发家致富后，未改本性的故事；后者写一个5旬有余的妇人，想方设法将女儿嫁到船场，以便跻身商界，可是如愿以偿之时，战后

的船场已非昔日可比。这一系列作品尝试通过描写“金钱万能”为中心的一些社会现象，来揭示利己主义以及对物质的无限欲望等属于商人本质的东西。作家长期生活在船场，熟悉并认真研究了当地商人的语言和举止，使用的方言谚语十分贴切，带有浓厚的地方色彩。这些构成山崎丰子第一个时期文学创作的基本特色。

山崎丰子进一步对资本主义社会的一些带普遍性的问题，进行了严肃的探索和思考，更准确地抓住资本主义的基本特征，大胆而无情揭露政界和财界的黑暗和腐败，或者将视角投向更广阔的国际，关注着战争或政治灾害给人们带来的哀与怨，而且，她的现实主义创作方法更臻于成熟，创作了多部头的长篇巨作，主要有：《白色巨塔》（1965）、《浮华世家》（1970～1972）、《不毛之地》（1973～1978）、《两个祖国》（1983～1988）、《大地之子》（1989～1991）等。

长篇的代表作是《浮华世家》。作家在创作《浮华世家》之初，就明确表示要“以银行为舞台，真实地写出银行内部的卑鄙奸恶，以及同银行相互勾结、沆瀣一气的那些官僚的丑行劣迹”。因此小说所接触的社会面和生活面是相当广阔的，它以垄断企业的合并与反合并作为主干，铺展大银行家万俵大介家的几个主要家庭事件，比如大介和铁平父子的矛盾冲突、大介与妻妾的同床、大介牺牲女儿的幸福搞政治联姻、女婿染指岳丈的小妾和最后铁平惨死在父亲大介设下的陷阱里等，以此揭露了金融界各垄断集团及各派政治势力之间的明争暗斗，以及垄断资本家的淫逸腐朽的没落生活世相。作家对人物的塑造都是经过缜密的艺术构思，把这些典型人物放在政治、经济、文化诸层面加以描绘，深入开拓他们复杂的内心世界，赋予各个人物的不同性格特征。这充分说明作家是善于

观察社会，发现根本性的矛盾，有意识地将上层人物放在当代垄断资本主义社会发展的典型环境中加以鞭挞，使作品具有更深刻的揭露和更勇敢的批判的力量。

山崎丰子在谈到这部作品的创作体会时说：“我认为正是在这个血腥斗争的战场上，才能浮雕般地显现出赤裸裸的人物形象，才能捉摸到人的欲望和丑恶，才能发现人的聪颖智慧和纯洁心灵,这就是小说的妙味之所在。”(《创作〈浮华世家〉采访随笔》)

从战后的现实主义文学拓荒者野间宏、井上靖、大冈升平到当代现实主义文学勇敢实践者石川达三、山崎丰子，经过积极的探索和耕耘，将日本现实主义文学推向一个新的阶段。

第二节 当代的诸种文学潮流

在第二次世界大战后，现代文学潮流有了新的发展，出现了许多新流派和新倾向。作家们大多未经历战争期间日本法西斯统治的严峻考验。这种历史条件，赋予了他们不同特点：他们反对封建法西斯主义统治，主张个性解放，追求资产阶级民主主义、民族主义和自由主义，同时不少人承认文学不能脱离社会，在一定程度上承认文学的社会性和思想性。而且，还直接参加了民族、民主运动，以及各种争取社会进步的活动。他们努力探索日本文学的新形式，抱有否定过去文学传统的倾向。

七八十年代日本现代文学潮流就是在这个基础上的继续发展,其特征是:(一)它们对现实不满,积极关心社会问题,反对现行体制，可又不相信人民群众的力量，追求一种绝望的反

抗；（二）它们不关心现实，缺乏社会意识，只追求自我内心的不安和日常生活中非现实的东西；（三）它们从“自我”的立场出发，要求从“封闭社会”的禁锢中解放出来，追求所谓“精神自由”、“个性解放”乃至“性的彻底解放”；（四）它们否定过去的一切文学传统，全力追求形式革新、文体革新。

当今日本现代文学潮流包容了许多派别，它们是在错综复杂的社会思潮和文学思潮中展开的，主要派别是透明族、作为人派和内向派。

“透明族”颓废文学的出现，是50年代中期“太阳族”文学的延伸。是时面临着由于朝鲜战争带来的诸多问题，在战后经济稳定并开始高速发展的背后，战后的民主革命热潮却反而在衰退，知识分子在精神上产生一种失落感和空虚感。在这种社会文化状态下，文学上出现了石原慎太郎的《太阳的季节》（1955），反映了寄托在战后新现实的梦幻破灭了的新生代反逆传统的道德规范和正面宣扬开放性的性意识。它的中心思想，就是强调“要干自己最想干的事”。它掀起了一场对迷惘的青年一代的巨大的冲击波。这部小说还获得芥川奖，文坛上出现赞成与否定两种意见，论争的焦点，主要围绕这部作品的文学价值和伦理价值问题。以佐藤春夫和龟井胜一郎为代表，持反对意见，认为它“缺乏适度的美学”，是一部“赌博性的典型作品”；以舟桥圣一和中村光夫则作出肯定的支持。总的来说，它的出现带来了批评基准的混乱，破坏了文坛的固有秩序。

继“太阳族”之后，于70年代下半叶出现的以“透明族”为代表的颓废文学，则是在一批年轻作家不满现代的“封闭的社会”，为了打破这种“封闭”的沉闷状态的情况下出现的。这些年轻作家认为，日本文学如果不在内容上，特别是不在形式上

出奇翻新,就会"枯萎衰竭",于是他们主张打破日本文学的旧传统,从自我的立场出发,追求所谓"精神自由"、"个性解放"乃至"性的彻底解放"。于是,他们用"非理性"的形式主义的创作方法,来表露自我的虐待、虚无的绝望和反常的心理。从中上健次的《岬》(1975)开始,到村上龙的《近乎无限透明的蓝色》(1976)、池田满寿夫的《献给爱琴海》(1977),形成了一个新的流派——透明族。这也是70年代日本文学的一个倾向。

透明族名字之由来,是由于1976年青年作家村上龙的《近乎无限透明的蓝色》一书,博得了文坛的一片喝彩,被吹捧为日本现代文学的"新高峰"、"划时代的作品",是继战后初期田村泰次郎的"肉体派"文学和50年代中期以石原慎太郎的《太阳的季节》为代表的"太阳族"之后,"又一部轰动日本社会的作品"。于是,一些文艺评论家取其名中的"透明"二字,作为这一颓废派的标签。

村上龙当年是东京武藏野美术大学四年级学生,曾有过"反体制思想",参加过学生运动,受挫折后悲观失望走向颓废。《近乎无限透明的蓝色》是他的代表作,小说描写主人公龙和一群青年,聚集在横田美军基地周围,吸毒酗酒,沉溺于糜烂的性生活和虚无缥缈的梦幻之中。龙本人跟一个吸毒的酒吧间女招待莉莉发生关系。同龙交往的一群青年也整天耽在麻醉品、酒和性欲中寻欢作乐。一次舞会上,在酒和麻醉品的旋涡中,白人、黑人和日本青年男女在众目睽睽之下纵欲乱交。龙为了弄到麻醉品和贵重物品,在舞会上给美国兵介绍女人,而龙自己也成了美国兵发泄兽性的工具。在吸毒、酗酒、乱交之后,龙和莉莉又胡乱地驱车疾驰……龙后来整天陷于幻觉中,最后用自己摔碎了的玻璃酒杯的碎片,划破自己那颤抖的胳膊。他拿起大拇指般大的玻璃碎片,揩掉上面的血

迹，在那微微凹陷的玻璃片上，映射着黎明的曙光，清新的空气笼罩着那边缘残存着血迹的玻璃碎片，呈现“近乎无限透明的蓝色”。小说没有紧凑的故事情节，忽而似梦，忽而又像幻觉，东拼西凑地用二十几个大段组成。其中描写纵欲乱交、吸毒、斗殴的场面，详细冗长，比起“太阳族”文学也有过之而无不及。

中上健次的《岬》是描写一对同父异母的兄妹，通过近亲相奸来进行自我摧残，发泄对血缘关系的愤懑。池田满寿夫的《献给爱琴海》则是描写一个颓废的雕刻家只身留美，瞒着在日本的妻子，同两个外国女人同时鬼混的故事。

这类颓废派文学在资本主义社会是司空见惯，不足为奇的，然而它们却在文坛上鼓噪一时，先后获得了日本号称“登龙门”的文学奖——芥川奖，还被称为“敢于蔑视日本文学传统，体现正在形成的新文学动向”。它实际上给日本社会和文坛带来了某种冲击，对日本文学界的创作活动带来了一定的混乱，闹得文学界满城风雨。被誉为培育芥川奖之父的永井龙男，为此愤然辞去了评选委员的职务。

这些自虐狂的畸形文学作品的共同特点是：（一）它们对生活感到幻灭，精神空虚，丧失了对社会的信赖，把现实描绘成疯狂混乱漆黑一团，把人描写成只是本能冲动的动物，流露出一种不仅是个人的，也是社会的没落意识和“末日感”。（二）它们否定理性和理性思维的能力，否定任何感性以外的东西，把感觉和感性抬到首要地位。在表现方法上，它们运用的不是思想的语言，而是感觉的语言，描绘的是由性、麻醉、刺激神经等形成的感觉世界。没有鲜明的主题，也不讲情节。（三）它们的内容荒诞，形式离奇，语言淫秽，完全抛弃了日本传统文学那种委婉含蓄的文风，断然摒弃、贬低或否认文学的

任何思想内容。但这种非理性的形式主义，依然表现出他们对现实生活的看法和态度，也就是没有思想内容的思想内容——颓废。

这一流派的年轻评论家中岛梓在一篇题为《文学的轮廓》（1970）的评论文章中，在理论上对它们作了一个很好的注脚。她写道“我们的时代,似乎用感受比用思索来得更容易,我们感受到世界的混沌状态，我们已经不能掌握，也不需要我们去掌握世界的轮廓，我们无所作为……这就是我们今后所能把握的惟一的文学和惟一的世界。”她还直言不讳承认,这是“弱者时代”产生的“弱者文学”“归根到底,它们似乎缺乏面向现实的意志”“欠缺面向现实的认识”。

当代文学的另一个主要潮流，是“作为人派”的挫折文学思潮。它之所以形成于60年代末70年代初，是同当时的社会历史条件分不开的。这个时期，接受新左翼社会思潮影响和中国“文化大革命”“极左”思潮的种种影响的学生运动,从高潮转向低潮，再加上国际共运又经历了迂回曲折的道路，在一些重大的马列主义理论问题上，混淆乃至颠倒了是非标准，形形色色的社会思潮开始产生和蔓延。相当一部分小资产阶级知识分子和学生，对这种状态颇为不满，积极要求改变这种状况，但他们又看不到问题的症结，找不到改革力量的所在，所以走上了激进主义、无政府主义的道路，提出了否定这个社会和国家的新见解，在群众中开展一个包括先锋派戏剧运动(即小剧场运动)、全国性大“学”学潮、反战运动、反“公害”运动等广泛含义的反体制运动，以表示对现行体制的反抗。

“作为人派”的出现，就是这种社会潮流在文学上的反映。这一流派由作家高桥和巳、柴田翔、小田实、开高健、真继伸彦于70年代初创办《作为人》杂志而得名。后来该杂志举办的

小说创作、评论、座谈讨论等活动中,井上光晴、噪邦生、加贺乙彦、山代巴、埴谷雄高、大江健三郎、中村真一郎、杉浦明平、石牟礼道子也参加了。他们主张作为人，在社会和国家的秩序面临崩溃、生存意识陷于分裂的时候，要从正面去对待当代的现实问题，争取恢复受压抑的个性以及受损害的人的尊严，因此他们在文学活动中，积极提出一些当代社会的尖锐问题，在对待生活和工作的态度上，则同内向派采取基本对立的态度。真继伸彦在《作为人》创刊号的编后记上就表示他们“要经常将自己置于斗争的漩涡，并在其中练就自己的作品”。

因此，他们的创作主题之一，就是群众运动和学生运动的暂时挫折给人们带来的精神创伤，反映一部分小资产阶级知识分子对现存社会制度和社会秩序不满，又不信赖人民的力量，因而，感到没有前途，苦闷彷徨，又要顽强地表现自我。

这一流派形成之初，代表作家柴田翔的《逝去了，我们的日子》（1964）、高桥和巳的《忧郁的党派》（1965）、真继伸彦的《响亮的声音》（1966）等，都描写了不同的知识分子，在群众运动受到挫折后，对革命感到幻灭、悲观失望乃至走向毁灭的道路。这些作品都发表在60年代中末期。它们对70年代的这一流派的形成有很大的影响。

70年代初高野悦子的《二十岁的起点》（1971）一书发表之后，引起社会的广泛重视。作者是一个半工半读的学生，积极关心社会、政治问题，在学生运动蓬勃发展的年代里，抱着正义感参加了学生运动，但由于受到镇压，队伍内部处于混乱、分裂、闹派性的状态，她感到前途渺茫，徘徊在悲观绝望中，她试图用安眠药麻木自己，但也解决不了自己的苦闷和空虚，她觉得孤独和幼稚就是她20岁的起点。最后作者本人也由于失去了生活的乐趣，用卧轨自杀的方式来结束自己年轻

的生命。这部日记体裁的文学作品，真实记述了这位青年作者本人的痛苦经历。该书是在作者自杀后于 1971 年由其父亲发表的，曾在文坛上轰动一时。

这一流派有表现社会的倾向，他们把运动的失败带来的悲观和失望，同对运动现状的抗议有机地结合在一起加以描写，显示了作家们试图在文学上探求自己新的生存的风格。

这种 挫折文学”在 70 年代初期表现出一种对现行制度的不满，以及要求变革社会的愿望，从惟我主义出发，否定社会和国家,把 我”作为惟一的存在和可以信赖的因素,把解放个人代替解放阶级，如果说这是一种反抗的话，也是一种“ 绝望的反抗”。到了 70 年代中期，在群众运动完全处在低潮、学生运动四分五裂的情况下,另一类 挫折文学”,如三田诚广的《我算是个什么》（1977）、山川健一的《镜中的玻璃船》（1977），就连这种“ 绝望的反抗”的影子似乎也模糊了。它们描写的主人公参加运动并没有什么意图和目的，只是偶然地卷进去，很快就陷入派性斗争，然后感到厌倦，复又脱离运动，但走投无路，于是转向颓废，仿佛这样才感到自己生命的充实。尽管作者也曲折地反映了学生运动四分五裂的现状，流露了对社会生活的乏味和空虚的懊恼，但他们只是用冷漠的眼光来看待社会和人生，几乎丧失了对社会的能动作用。

当代的内向派文学潮流产生于 70 年代初期，这名字最早是由著名文学评论家小田切秀雄提出的。小田切在《满洲事变以来 40 年的文学问题》（1971 ）一文中，评论这一流派的时候指出：

最引人注目的一些新人作家和评论家，少数除外，大都图在个人和自我的内心状态中，用自己的手去触摸自己的作

品的真实性，从而作为超意识形态的内向文学的一代，正在形成一种现代的潮流。

从此，这一文学流派就采用了这个名字。内向派文学形成的时期，正是日本国内外出现形形色色的社会思潮，特别是“极左思潮”、“末日思潮”的时候，这对日本小资产阶级知识分子影响较大。再加上怪异鬼才三岛由纪夫和冷艳文士川端康成先后于1970年和1972年走上自杀的道路，这对他们也是一个冲击。这一部分作家，特别是新作家，面对这种现状，深感不安，对社会和政治很不信任。认为他们处在“灰色的季节”，可是，他们又没有勇气去面对、去变革社会现实，相反却企图超脱和逃避社会现实，把自己引入“非现实的世界”，使思想意识“内向化”。从文学流派上说，这个时期“硬派文学”始日渐衰退；日本文学中描写个人身边琐事的“私小说”传统又有了新的发展。这些因素都成为内向派文学形成和发展的重要思想基础。

这一流派自古井由吉的《杳子》（1970）在1970年下半年获芥川奖以后，开始引起人们的注目。被称为战后第六代新人作家的黑井千次、阿部昭、后藤明生、小川国夫以及评论家川村二郎、秋山骏等积极从事这一流派的活动，创作了不少作品和评论。

内向派文学的一个重要表现，就是在当前资本主义社会分崩离析的状态下，去探索人与社会、人与人、人与自我之间在日常生活中的不协调和矛盾冲突，并从这点出发来阐明人在这个社会中生存的意义和价值。阿部昭的《人生的一日》（1970）是比较有代表性的。作者把主人公“我”在人生的一日中，没有理解少年的处境，无法沟通彼此的思想，这才发现自

我与现实世界处在对立的矛盾之中，以此说明人存在这个冷酷无情的社会中，经历着生的痛苦和死的恐惧，但自我是无能为力的，只有承受精神的痛苦和压力。当然，作者对这种人与人、人与社会的畸形关系，无疑是敏感的，对社会现实是有抵触的、是厌恶的，也企图进一步去揭示它。然而作者对形成这种关系的原因，特别是社会原因，似乎没有去探索，而是把现实生活看成为不可理解的梦魇，这自然形成作者之所以这样安排故事结尾的原因。在创作手法上，作者没有侧重安排故事情节、描写人物行为，而是深入挖掘人物的意识，通过内心独白以及事实与梦幻、现实与回忆的交织活动来表现人物内在的不安情绪和非现实的东西。

内向派文学的另一个表现是，对社会漠不关心，回避时代生活的矛盾，使个人与自我脱离人群、脱离生活、脱离现实世界，只一个人孤零零地存在于不可理解的现实生活中，亦即“无意义的人,在无意义的地方,过着无意义的生活。”古井由吉的《杳子》描写患有神经病的美貌女学生杳子同一男学生发生恋爱的故事。杳子脱离社会独自长久地坐在深山峡谷里的一块岩石上，一个男学生偶然地在那里同她相遇，并对她产生好感，帮助她下山。当她茫然地站起来的时候，才意识到一切处于静止、孤立状态，才意识到自己的存在。森万纪子的《黄色娼妇》（1971）描写一个流落街头的娼妇慎子，感到空虚，自杀未遂，一个人孤零零地在大街上信步而行，这时她才意识到自己仍然存在这个世界上。后藤明生的《挟击》（1973）则描写主人公“我”一整天四处寻找自己20年前去东京考大学时穿的“旧军服外套”，始终也没有找到。小说描写的这个主人公,没有自己的主张,缺乏自己的自白,他是谁,是怎样一个人,大家都不知道；只是当他茫然地站在桥上，人们走过他身边的一

瞬间，对他的外套发生兴趣，才问他到底是什么人。也就是说，主人公并不是通过独白来表现自己的人生，而是通过切切实实地“站立在桥上”来表达存在的感觉。

从《杳子》到《黄色娼妇》、《挟击》,它们的一个共同的特点，就是运用超现实主义的手法，把日常生活导入“非现实的世界”,使用离奇的语言——“站立的语言”、“走路的语言”来表现存在的感觉，以维持自我生存的价值。从整体来看，恐怕作者也并非完全无视社会现实的存在，只不过是想用把现实抽象化的文学手法来表达他们对社会和人生的一种看法：人生是空虚的，毫无意义的。他们对社会丧失了信任感，只好用另一种形式来表示对不正常社会的抗议。显然，这是一种困难的尝试。

概括起来说，内向派文学的特点是：把现实抽象化，变成自我想像的东西，把人的精神和意识作为惟一的存在。从这一点来看，他们在艺术手法上受到“意识流”小说的深刻影响，并不追求故事的铺展，小说故事情节一般十分简单，他们着力描写人物的意识活动和深入追求人物的内心奥秘。这一流派的著名评论家秋山骏是他们具有代表性的辩护人，他在《内向的生活》（1971）一文中，从理论上对这一流派作了解释：

现实，它总是我的难题，我觉得现实生活是不可理解的，过去我从未曾接触过真正的现实，即使想接触它，但也觉得空空的……一靠近去看它,现实就立即溶解、变形……

总之，“现实是暧昧的、奇妙的、不可捉摸的,愈接近它就愈觉得它遥远。”这段话足以反映他们不去正视现实的主观心理和内在矛盾，比较形象地总结了内向派文学的特征。

第 三 节
流派的解体与多样化的发展

随着日本经济高速增长之后，不仅带来了经济的发达，而且也促进高科技的形成与发展，社会经济形态也由工业经济型转向知识经济型，价值观念继战后的大转变之后，又发生了一次更大的转变，文学观念也进一步更新。尤其是随着知识经济的产生，促进各自然学科的发达和边缘学科的出现，自然科学和人文社会科学的交叉互动和互相渗透这种趋势日益明显。文学也不例外，随着“边缘学科”的出现，使文学与其他学科的联系更加密切，文学的表现手段更加多样化。它不仅与其他人文科学、社会科学如哲学、美学、宗教学、伦理学等有着直接的血脉联系，而且与相去甚远的医学、精神医学、病态心理学和生物学等也有着相互补充的作用。明显的例子，在文学理论方面，作为医学博士的加藤周一在《日本文化的杂种性》（1955）、《杂种性的日本文化的希望》（1959）等文中，运用医学和生物学的“杂交优生”和“进化论”的理论,提出“日本文化的杂种性”，强调了日本文学的土著世界观与外来思想的对应与融合，从而创造出具有日本民族特质的文学来。在文学创作方面，同样作为医学博士的加贺乙彦（1929）以处女作《佛兰德之冬》（1968）的问世，从医学走向文学，大胆地将精神医学和病态心理学的原理，引进文学创作，充分利用了两者的对应性与互补性，并在一定限度内发挥它的有效性，从而创作出具有独特个性的加贺文学来。

具体地说，加贺乙彦从这里出发，提出“在病态的现代里”,一切事像的本质“实际上却表现为幻想性的、病态的、极

端的现象。”并且强调“站在这种观点上的文学，才是真正的现代的文学。”他就是根据这一观点来构建他的创作定式的，即“创作靠疯狂来进行”的定式。也就是说,以医学置换“疯狂”,以“现代性的疯狂”作为文学空间，以使创作获得独自的、更为丰富的想像力。比如，加贺在处女作《佛兰德的冬天》里，通过一个医生的眼光，映现科学进步但文化荒芜的世界，是一个巨大的牢狱，而在这个世界里的人都被判了无期徒刑成为囚犯这样一个想像的事实。《不复返的夏天》（1985）以其在战争时期的日常体验,作为“现代性的疯狂”的“现实场”,来捕捉他这一代人被卷入这场疯狂的战争中去的情景。在加贺的文学概念里，医学上的“疯狂”，不仅存在于疯人的个体之中，同时也存在于各种社会体制之中。所以他像医生要医治疯人就要从其身上找出发疯的原因一样，要通过文学发现“疯狂”，来探究“病态的现代”深层所潜藏的病根。

从这里可以看出,上述两部作品,也包括《宣判》（1979）这部作品所表现的，首先是文学状况，同时在某种程度上也是医学的状况。在加贺文学的结构里，存在两个不同思维结构——医学的具象思维结构与文学的抽象思维结构的对立与对应，作家在这两者中找到了平衡，进而切断医学与文学的二律背反，在医学中的文学机制上贯注了巨大的热情，完全将医学变形为文学。

但是加贺乙彦作为文学家，首先考虑的，文学是一种人学，是反映人所面临的纷繁的人际纠葛，以及捕捉人的日常性生活的脉搏、表现、语言和思考方法。所以他处理医学的知性、理性与文学本体的感性的关系时，力求其统一，在发挥其知性、理性在文学的有效性方面，是非常严格地限制在一定限度之内的。他仍然像所有文学家一样，视文学作为传达人的

感情的一种手段，以情为中核构成感性、知性、理性三者一体的复合体。比如，加贺写作《宣判》的时候，对死刑犯的犯罪学与精神病理学作了深入对比的研究，以“疯狂”来作为小说的中轴，将被宣判的死刑犯和被收容在监狱内的场面，设置在监内的所谓 0 号区”，围绕犯罪和死，进行自己的考量。

所谓 0 号区”，可以有种种的解释。这既是指一个“死灭的空间”,更是指一个更广泛的 社会空间”,乃至 现代空间”,而这个空间，在作者来看，是由“现代性的疯狂”所造成的。于是作者在把握这种“疯狂”的时候，不是停留在精神医学即精神病理学上，而是与现代文明批评结合，突破传统的习俗和价值观念、思考方法，对死刑犯的形形色色的犯罪到宣判死刑后所经历的心理流程进行了精细的描写。也就是说，作者描写死刑犯的异常与正常的心理时，就不能不首先捕捉他们的“疯狂”，要捕捉他们的“疯狂”就不能不着重发现作为人的本质性的、根源性的东西，进而挖掘监狱相和社会相的深层的东西。这样，情就必然在知、理之中，而达到内在的统一。可以说，加贺乙彦在二律背反的文学与医学之间架起了一座桥，使感性、知性、理性三者通向内在的完美的合一，从而形成加贺文学的独特性，取得了很大的成就，同时提示了文学与其他边缘学科互相渗透和交叉发展的新命题、新经验。

文艺评论家秋山骏还把某些小说，噱称为“病患者的光学”，即作家通过病患者的视线，来观察人们的日常生活。风见治的《鼻子的周围》（1987）,就是一部有代表性的作品,故事描写一个麻风病患者虽然已经病愈了，但由于鼻子上留下了病迹，不能在社会上正常生活，于是就造了一个新鼻子，才免遭社会的摒弃。全篇是通过“病患者的光学”，来折射日常生活的孤独感和空虚感。有的评论家联系到这种文学现象，估

计由于艾滋病这种新的病菌的出现，也许这种“病患者的光学”会发生作用,产生新的主人公,文学也会发生变化,面临自我面貌大改观的局面。

与此同时,关于当代日本文学的走向,自70年代中期以来,许多日本文艺评论家就指出“日本文学处在沉寂状态”。评论家奥野健男说“整个文坛仿佛失去了目标,失去了抱负,剩下的是疲惫的景象”。其后开高健提出了“丰衣足食，难道就可以忘却文学吗？”引起了日本文坛广泛的讨论，说明日本作家、评论家对这个问题的重视，也反映了当代日本文学的状态，以及作家不满于文学现状的精神。但如果说，此时开高健提出这个问题还能引起赞成与否定两种强烈反应的话，80年代以后他以同样的题目撰写了一篇随笔，旧事重提时，文坛上却几乎没有什么反响。一些报刊就此提出了这样一个问题，是不是由于大家都有了同感的缘故呢?

于是,“日本文学向何处去?”就成为80～90年代以来日本文坛的一个话题。一些报刊就这个问题展开热烈的讨论，并连载文章，以期引起人们的关注。那么最令人瞩目的问题是什么呢？用一句话归纳，一是淡化主题；二是用新的视角处理描写的对象问题。

首先从诗界开始，提出诗探求现实的、思想的主题是无意义的，主张诗不是用语言表现外在的、内在的主题，而是以发现乃至创造语言本身的多样性和魅力为目的。因此他们特别强调主题应还原于它的母胎，即他们所说的“语言的海洋”。及至小说界则趋向淡化主题。就日本小说的传统来说，其主流是出世的，淡化政治和社会性的，近现代日本文学的发展，又受到历史条件的限制，比较缺乏批判社会的精神和积极性。再加上当今日本政治、经济趋于平稳发展，一般来说物质丰

富、生活安定，人们便满足于现状，更强烈地追求获得人生的快乐。于是普遍产生了“中流意识”。据一家报纸的社会调查，国民百分之九十具有这种“中流意识”。作家也不例外地或多或少具有这种意识。

开高健曾说过：“在现今这样开放的、宽松的、丰富的社会里，除了自己以外，没有敌人了”。他的结论是：“小说写反抗的习惯虽然已经延续了近百年，可是现在小说已经失去了敌人”。当前的小说“一味爆发自我”，“竞相描写自己如何窘迫的一面”，就是描写“所谓丰衣足食的自己心中的敌人、内部的敌人”。也就是说，作家承蒙经济繁荣的恩惠，心满意足了。他们相信自己与贫困、疾病、不自由无缘。这样文学领域似乎也就没有可斗争的敌人了。

作家小川国夫在解释其获川端康成文学奖的作品《逸民》时，说道：“日本人不习惯于在文学上对社会进行批判、批判社会表面化后就会同文学乖离。日本文学非常痛苦，社会学与美学是乖离的，真善美三位不能成为一体”。他认为，“日本文学是隐从者的事业，是很容易停滞在隐从之中，一发展到抗议，也就是发展到对社会批判之前就屈服了”。

作家这样一味追求自我内心的非现实的东西，小说也就愈发缺乏社会意识和批判精神了。《朝日新闻》文学记者由礼幸子回顾战后40年的日本文学史时这样评述：从“战后文学”开始，是用社会与政治关系的观点创作文学的，但经过“第三批新人”、“内向一代”之后，文学之眼越来越内向，犹如锁在单细胞内，不是已经走到尽头再也走不通了吗？……从整体来看，当代日本文坛是低调的、不正常的。当代日本文学的发展趋向确乎如此，文学越来越成为“语言的游戏”。有的作家说：现代文学的危机是因为认识到规定行动的“语言”危机，所以

作家必须正确捕捉语言。有的文学评论家也说，作家犹如科学家，科学家把不合理的超现实——宇宙空间,当作“现实”的东西,让人体验到是“新的现实”;作家就是要用语言来表现这种“新的现实”,这是作家的使命。也就是说,人的内心世界也有“新的认识”和“新的现实”,通过故事形式表现出来的,这就是文学的努力。把它写成作品，就是今天的文学。这样，文学之路越来越狭隘,越来越“内向化”、“空虚化”,几乎切断了自我同社会和现实的联系。

作为“内向派”评论家,秋山骏曾在《每日新闻》上发表一篇题为《掌握80年代文学的特征》(1987)的“文艺时评”,强调：回顾当代文学的走向，小说的一种机能就是起到望远镜和显微镜的作用，作家和读者各自可以看到小说描写的范围以外的东西。这就给予人们对人生的透视力。这位评论家进一步指出：这种望远镜和显微镜的作用，就是80年代文学的特征，即文学作品越来越缺乏社会意识，愈是接近的现实，其轮廓就愈写得模糊了。

之所以产生这种文学现象，是与当前的社会思潮存在某些联系的。今天“日本赶超欧美的时代已经结束，正为丧失目标而苦恼,都在重新探求从物到心的生的意义”(《朝日新闻》社论）。一位文学评论家将当代文学的当前境遇，与经济学联系起来，作了一个比喻说明：现在经济学家的忧郁，与小说家尤其是青年小说家的忧郁是相通的。经济学家必须以贫困和失业为对象，才洋溢着更加明确的热情。可是现在没有极端的贫困，没有与饥饿直接联系在一起的失业，他们那股子明朗的热情淡薄了，挂着一副忧郁的面孔……虽然在小说家面前可以掀起写作热情的问题很多，不仅是贫困与失业，还有各种政治性、社会性问题，然而经济高速发展以来，随着生活水平

“梦一般”的提高，这种主题的现实力量就开始动摇了。失去了重心,失去了紧张,作家就顺着缺乏紧张的、稀薄的、生存的表面滑下去。面对这种生存的现状，便缺乏批评精神了，变得空虚了。过去经济虽然贫困，但人们充满着克服贫困的活力，感到精神生活是充实的。然而经济高速发展之后，生活本身却像缺少某种东西，反而想在流逝的过去中寻求。

这说明日本文学面临危机的症结。文艺评论家尾崎秀树谈当代日本文学发展趋势时,一针见血地指出“物质丰富,宣传媒介发达，作家也麻木了”。有的作家甚至认为自己“这几年像死了一样!”《读卖新闻》一篇题为《大声疾呼文学的危机》的评论文章也发出了这样的声音：“今天，依据人道主义和市民社会支持的现代小说即将完全崩溃，小说的不景气、危机感，也是面对这种巨大的动荡而产生的”。当前这种文学现象的出现，除了社会思潮的影响以外，恐怕也与日本的浓重的佛教宿命思想，以及日本传统文学中的虚无美学的渗透不无关系吧。因此,可以说日本文学“沉寂”也好,“停滞”也罢,主要表现在作家的创作指导思想上。

但是，作家丸谷才一对当代日本文学的走向则持乐观的态度，他说：现在日本文学处在转折期，这是个本质的问题。我想说的是，经济高速发展后，日本社会起了很大的变化，这就要求小说采取与过去不同的新的写法或新的类型。然而目前在日本，新的写法和新的类型还没有出现。而作家用过去的文学模式，去捕捉复杂而多样化的日本现代社会的现实，已经不大可能了。这就是问题的所在。他还以描写家族制度为例加以说明：过去自然主义作家如实地描写这个问题，是比较深刻的，而且获得了某种程度的成功，可是现在用这种创作方法，就不足以真正捕捉到家族制度的现实，所以必须寻找一种

小说的新模式去捕捉它，这就要花相当大的力气。

可以说，当代日本文学各种思潮纷呈，正趋向多样化，无论是现实主义作家还是现代主义作家，都不能以过去的单一的文学模式、单一的创作方法，来解决他们各自面临的问题，他们正在努力在文学上做出新的探索和新的选择。



终章 未来文学发展的大趋势

就现代文学的前景来说，追溯近代文学发展的历程，近代的文学观念——人学的新观念，是在西方工业化时代确立近代人道主义和近代自我之后，文学经过文艺复兴期的分解和重新组合，才带来了伟大的变革。现今，现代由工业化时代转向电子化为中心的高科技时代，人类成功登上月球、太空船顺利登陆火星乃至复制生物的克隆技术的创造与发明，都是先从科幻作家的描绘开始，后经自然科学家、生物学家之手变成了现实。反过来，自然科学家、生物学家的创造与发明，也将促进文学家实现文学观念和方法的重大变革。当今科幻小说的流行，并拥有广大的读者就从一个方面证明了这一点。

事实上,当今自然科学也好,人文科学、社会科学也好,都出现“边缘学科”，更加强化各学科的交叉发展。文学已突破单纯作为人学的概念，它不仅与人文科学、社会科学如哲学、美学、语言学、宗教学、伦理学、社会学、心理学等存在密切的联系，而且与一些在思维空间相距较远的医学、生理学、病理学、生物学、性科学乃至自然科学等都有着直接的联系，彼此形成一个交叉系统，自然科学与人文科学、社会科学的相互交流、渗透和影响，不断地更新知识结构和思维方式，也不断更

新现代的文学观念，现代文学也不可避免地不断分解和重构。

还有一点值得注意的是，作为文学结构主体的语言学，在本世纪发生了“语言学转向”（Linguistic turn）的重大学术事件,更给整个人文科学、社会科学带来“哥白尼式”的根本性的变革，确立了哲学的首要任务是对语言进行分析，这种语言分析，不仅对哲学，而且也对诗学文学产生了巨大而深远的影响。据有关学者研究分析：“语言学转向”使整个文化发展从过去的形而上学、终极价值、根本原理、方法意义、本质规律问题,进入到文本、语言、叙事、结构、张力、语言批判层面。但这并不意味着语言学转向就成为本世纪哲学或诗学的“终点”，相反，它仅仅成为一个转向之后再转向的“中介”。因为到了本世纪后半叶，人文理论与社会理论又出现了语言学转向后的“新转向”——由“语言”转向了历史意识、文化社会、阶级政治、意识形态、文化霸权研究、社会关系分析、知识权力考察，甚至文化传媒、科技理性分析等，进入了一个所谓的人文科学“大理论”(Grand theory)之中。于是,历史、政治、社会、文化等，在新的层面上成为语言学转向之后的新话题，不断出现在女权主义、西方马克思主义、后现代主义、后殖民主义、新历史主义，以及文化研究领域中。① 同时，这一语言学转向后，带来文化哲学诗学的转型。这一现象也出现在文学理论研究和创作实践中，文学摆脱狭隘的传统界定，与更广阔的历史文化背景发生更深刻的联系。在文学上的女权主义、后现代主义、解构主义、后殖民主义、新历史主义的出现,就是这种“语言学转向”后再转向的延长，这无疑将对文本分析和语言解释产生根本性的转化，促使未来的文学在传承与创新方面作出更为

①参见王岳川《语言学转向之后》,原载于《中华读书报》1998年4月1日。

立体的、多维多元的选择，重新重视文学的社会内容，进入一个新的历史整合阶段。拉美魔幻现实主义文学的异峰崛起，屹立于世界文学之林，从一个小的侧面印证了这一未来的发展趋向。

整个现代文学未来的发展趋势，可以从两方面来思考。一是从世界政治经济与文学关系的范畴来看，在旧的政治格局和经济秩序中,20 世纪中叶，以二战结束为转机，随着东方国家、第三世界的人民的觉醒，经过艰苦的奋起，甚至流血的斗争，结束了西方长期的殖民统治，在政治上走向独立，经济上相继崛起，在文学上，亚非拉第三世界文学脱颖而出，比较突出的例子是：从诺贝尔文学奖发展的历史来看，从本世纪初 1901 年至 1965 年以来，获此项奖的西方作家 60 人，占获奖者总人数的 98.4% ，而亚非拉获奖者仅印度诗圣泰戈尔 1 人,只占 1.6%；从 1966 年到 1998 年间，诺贝尔文学奖获得者 33人,其中西方作家 22 人,占 66.7% ,亚非拉作家 11 人,占 33.3% 。亚非拉作家获奖者的比例有了明显的提高，反映了在世界范围内亚非拉文学的自觉和提高，开始改变长期以来文学上欧洲中心主义的倾向。尤其是日本文学通过川端康成、大江健三郎两度获诺贝尔文学奖而走向世界，令世人刮目相看。这从一个方面预示着东方和第三世界面向 21 世纪,即将创造出属于世界文化、文学不可分割的一部分的更辉煌的东方的、第三世界的文化与文学，迎来文艺复兴的曙光。

加上 20 世纪后半叶，前苏联及东欧集团的解体，以意识形态来划分的世界两大阵营已不复存在，世界冷战局面基本结束，和平与发展取代意识形态的纷争成为人类共同追求的目标。世界文学也出现新的多元格局，世界各国、各地域、各民族的文学交流会在更广和更深的层面进行，彼此的渗透和

融合会在更平和、更理性的情况下达成。也可以预期，为了适应这种新的变化，文学观念将会进一步更新，文学方法也将会以不同的方式，进一步分解与重构。因此在世界文学中以欧洲为中心的文学格局将会进一步被打破，在东西方文学交流的调和中，东西方将会共同创造出 21 世纪的世界文学的光辉的未来。

从时代科学与文学关系的范畴来看，集电子学多项发明于一身的国际互联网系统工程（Internet），于 90 年代下半叶开始的头三年，串连了全球一百多个国家的电脑网络的集合，各地的上千万电脑使用者都能借助这个网络，跨越国界，交流信息。目前集成电路，正由类比化转向数字化，集声音、影像、文字于一体的资讯超高速公路正在研发，一场以数字革命、资讯革命为中心的电脑网络时代已初露曙光。据美国未来学家萨佛在《Digirati》（未来英雄）一书认为，过去三年国际互联网络的变化，相当于人类走过印刷技术的发明、个人电脑的诞生，以及国际互联网络的出现与成长。17、18 世纪欧洲工业革命及文艺复兴，经历百余年才显露其真正的影响力，改变人类的社会关系和生活方式，乃至文艺复兴带来文学的彻底变革，从观念形态转向主义形态。目前这场探索数字化革命的大趋势，必将会在人类历史上掀起另一次比工业革命影响更大更深远的以电子化为中心的高科技革命运动，更彻底地改变人类的社会关系、生活方式，带来更伟大的文艺复兴，带领人类跨入 21 世纪的新纪元。

21 世纪未来的文学将如何变革？主义形态是否能够续存？或者是否会超越主义形态转向什么全新的形态？国际互联网与文学将会形成一种什么关系？这些问题已经提上了文学界、科学界的议程。

首先，近年某些国际互联网发展先进的国家，文坛上已经出现了一种“交动式写作”（Interctivewriting）方法。因为在国际互联网系统发达的国家，年轻一代的读者的阅读习惯正在发生了变化。他们要找《一千零一夜》的一个故事或莎士比亚的一个句子，不到书架上去翻书，而打开电脑到互联网系统里去寻找。所以预料不久的未来，可能会带来新的阅读媒体，由“互联网书”逐步代替传统书。事实上，美国不仅已经出现电脑书出版社，而且美国麻省理工学院已开设“互联网交动式小说写作班”,尝试着一种 互动式写作”方法。所谓 互动式写作”方法，就是作家在互联网系统上创作，读者可以同时在互联网系统上分层次性地阅读，作家的审美理念和读者的感情倾向反馈可以在互联网系统上的及时交流中调适和整合；读者甚至可以按照自己的审美理念、感情倾向续写，作者从中选出一篇自己认为最合适的续写，然后润饰，使它更加丰满。如此不断重复,最后完成的,就是一种 互动式小说”的新小说模式。麻省理工学院教育电脑创新中心资深研究员珍妮特·穆利推出新著《全方位哈姆雷特》（Hamlet on the Holodeck）,提倡这个文学世界是全方位互动的，并正致力于建立一套全方位的叙述和表达方式，以便在另一个架构内延续永恒的创作，在那里读者可以参与互动、参与故事的布局，可能出现很多不同的发展方向，很多不同的类型，一个单一线性发展的情节也许有多种版本。

其次，互联网语言转换技术的成功开发，通过一种中间语言——UNL 语言，可以将本国语言与他国语言转换，克服各国作家和读者在国际互联网上进行文学交流上的文字语言的障碍。这种互联网语言转换技术的发达与“互动式写作”方法的推广，将会更加快上述世界文学新格局的交流中的渗透与

融合。世界各国在国际互联网系统上的文学交流，由于互联网系统的呈现多元语言，与电视整合音像、电脑和传讯的数字化的发展大趋势结合，可以预期会给文学带来的变化是巨大的。它不仅已经带来了阅读方式和创作方式的变化，而且可能就像近代工业化时代和生物学发现进化论给近代文学理念和文体带来革新一样，也将会给未来的文学带来新的理念和新的文体的变革，也会给未来的文学带来新的分解和重新组合的方式。未来“全方位互动文学”的出现，并非完全不可能。

另据最新报道，美国科学家宣布研制出能够写作一篇完整小说的计算机软件系统，可以通过特定的小说主题转换成相应的数字，对复杂的符号加以控制，更接近人类数据结构的本质，使计算机具有写小说所需要的叙述和组织故事的能力。

可以预期 21 世纪高新科技时代，世界文学在上述诸因素的驱动下，正在全面冲击着传统的文学理念、价值、原理、意义、表现模式等等，超越传统文学以主义形态为中心的发展模式转向别种全新的形态，这便成为 21 世纪世界文学发展的主要路径。从中也可以窥见在世界文学新格局中科技时代日本文学的未来。

附录

日本现代文学史年表

和历	公元	作品	评论·理论	事项
大正 13	1924	伸子（宫本百合子） 头与腹（横光利一） 春与修罗（宫泽贤治） 痴人的爱（谷崎润一郎） 骷髅跳舞（秋田雨雀） 立在富士上的影（白井乔二） 鞍马天狗（大佛次郎） 矿日（佐佐木茂索）	新感觉派的诞生（千叶龟雄） 新进作家的新倾向解说（川端康成） 告年轻读者（片冈铁兵） 夜开门（堀口大学译） 散文艺术的位置（广重和郎） 现代艺术和未来艺术（村山知义）	创刊《文艺战线》，兴起无产阶级文学思潮，主要作家青野季吉、叶山嘉树、黑岛传治、藏原惟人、小林多喜二等 创刊《文艺时代》，兴起新感觉派文学思潮，主要作家横光利一、川端康成、片冈铁兵、中河与一等 两种戏剧时代的到来，创立筑地小剧场
14	1925	冰上舞厅（中河与一） 瘦新娘（今东光） 钢丝上的少女（片冈铁兵） 女工哀史（细井和喜藏） 卖淫妇（叶山嘉树） 柠檬（梶井基次郎） 泣堇诗集（薄田泣堇） 宣告死刑（荻原恭次郎）	经过调查的艺术（青野季吉） 新感觉活动（横光利一） 新感觉派如是主张（片冈铁兵） 私小说之我见（宇野浩二）	私小说议论热潮 创刊《不同调》（中村武罗夫） 创立日本无产阶级文艺联盟 散文文学论的战争

大正15昭和元年	1926	水泥桶里的一封信(叶山嘉) 感情的装饰(川端康成) 伊豆的舞女(川端康成) 在海上生活的人们(叶山嘉树) 猪群(黑岛传治) 茂左卫门受磔刑(藤森成吉) 半开的窗(小野十三郎) 鸣门秘帖(吉川英治) 点鬼簿(芥川龙之介) 佐藤春夫诗集 三木露风诗集 黎明前再见(中野重治)	解放的艺术(青野季吉) 自然生长与目的意识(青野季吉) 表现在乡土望景诗上的愤怒(中野重治)	大正天皇驾崩,改元昭和 日共重建,工农党成立 流行福本主义 流行大众小说 日本无产阶级文艺联盟改组为日本无产阶级艺术联盟 创立文艺家协会 创办《驴马》
2	1927	在医疗室(平林泰子) 日本无产阶级文学诗集 无限拥抱(泷井孝作) 大寺学校(久保田万太郎) 赤穗义士(大佛次郎) 河童(芥川龙之介)	马克思主义文艺的批评标准(藏原惟人) 社会主义文艺运动(林房雄) 艺术的圆光(北原白秋)	共产国际批判山川均主义和福本主义,发表"二七纲领",日本无产阶级艺术联盟一再分裂,先后成立劳农艺术联盟、前卫艺术家同盟 芥川龙之介自杀

3	1928	牛奶糖厂的女童工(佐多稻子) 初春的风(中野重治) 1928年3月15日(小林多喜二) 盘旋的鸦群(黑岛传治) 真知子(野上弥生子) 流浪记(林芙美子) 上海(横光利一) 流浪的时代(龙胆寺雄) 《卍》(谷崎润一郎) 暗夜行路(志贺直哉) 从夜到早(冈本润) 第百阶级(草野心平) 国性爷会战(小山内薰)	无产阶级现实主义的道路(藏原惟人) 无产阶级艺术运动的新阶段(藏原惟人) 所谓艺术大众化的错误(中野重治) 反抗小市民性的猖獗(鹿地亘) 当前艺术运动的迫切问题(藏原惟人) 是谁,践踏了花园(中村罗夫) 新感觉派与共产主义文学(横光利一) 形式的问题(藏原惟人) 诗的原理(萩原朔太郎)	3·15事件 普罗艺和前艺合并成立全日本无产者艺术联盟(纳普),创办《战旗》 开展艺术大众化、形式主义、政治与艺术等论争 创办《诗与诗论》

4	1929	阿铁的故事(中野重治)、蟹工船(小林多喜二)、没有太阳的街(德永直)、战争(北川冬彦)、黎明前(岛崎藤村)、暴力团记(村山知义)	政治价值与艺术价值(平林初之辅)、无产阶级现实主义(藏原惟人)、形式主义文学的一端(中河与一)、无产阶级艺术的内容与形式(藏原惟人)、败北文学(宫本显治)、种种意匠(小林秀雄)、超现实主义诗论(西胁顺三郎)	爆发世界总危机、成立日本无产阶级作家同盟、成立新兴艺术派俱乐部,主要作家中村罗夫、龙胆寺雄等
5	1930	武装的市街(黑岛传治)、神圣的家族(堀辰雄)、南国太平记(直木三十五)、机械(横光利一)、测量船(三好达治)	纳普艺术家的新任务(藏原惟人)、艺术大众化问题(藏原惟人)、艺术派宣言(雅川晃)、主知的文学论(阿部知二)、鸭子与小龟(小林秀雄)、形式主义艺术论(中河与一)	创办《诗·现实》、《无产阶级诗》
6	1931	纳普七人诗集(中野重治编)、转形期的人们(小林多喜二)、志村夏江(村山知义)	关于艺术方法的感想(藏原惟人)、普鲁斯特与乔伊斯的文学方法(伊藤整)、存在哲学(九鬼周造)	9·18事变,日帝侵略我国东北、纳普改组,成立无产阶级文化联盟(考普)

7	1932	女人一生(山本有三) 上海(横光利一) 生物业(伊藤整)	新心理主义文学(伊藤整) 艺术论(藏原惟人)	兴起新心理主义文学、主知主义文学、正统艺术派文学
8	1933	为党生活的人(小林多喜二) 春琴抄(谷崎润一郎) 荷风随笔(永井荷风) 化妆的人物(德田秋声) 万历红瓷(志贺直哉) 真实一路(山本有三) 枯木风景(宇野浩二) 人生剧场(尾崎士郎) Ambravatia(西胁顺三郎) 禽兽(川端康成)	创作方法上的新转变(德永直) 不安的思想及其超越(三木清) 社会主义现实主义问题(宫本百合子) 批判否定的现实主义(中野重治) 社会主义现实主义与革命现实主义(久保荣) 阴翳礼赞(谷崎润一郎) 临终的眼(川端康成)	日共领导人佐野、锅山转向,无产阶级文学退潮,小林多喜二被害 《文学界》、《行动》、《四季》、《文艺》创刊 开始文艺复兴期 开展社会主义现实主义论争 创立学艺自由同盟
9	1934	白夜(村山知义) 山羊之歌(中原中也)	文学的新动向(坂垣直子) 转向作家论(松山平助) 日本浪曼派广告(保田与重郎)	创立文艺恳谈会,加强对文艺界的控制 出现不安文学、转向文学、行动主义文学等 创刊《诗精神》 创立新协剧团,标志日本现代戏剧史的转折

10	1935	中野重治诗集 雪国(川端康成) 苍氓(石川达三) 鲨鱼(金子光晴) 飞擒(小熊秀雄) 宫本武藏(吉川英治)	现代浪漫的思维(龟井胜一郎) 行动主义文学论(小松清) 纯粹小说论(横光利一) 私小说论(小林秀雄) 行动主义的迷惘(大森义太郎) 能动精神的抬头(青野季吉) 越冬的蓓蕾(宫本百合子)	创刊《战旗》,坚持无产阶级文学运动 创刊《日本浪曼派》,宣扬国家主义,主要作家保田与重郎、龟井胜一郎等 创刊《历程》
11	1936	起风了(堀辰雄) 迷路(野上弥生子)	日本的桥(保田与重郎) 谈谈散文精神(广津和郎)	2·26事件 创立文艺恳谈会
12	1937	火山灰地(久保荣) 濹东绮谭(永井荷风) 幽鬼的街(伊藤整) 路边石(山本有三) 普贤(石川淳) 寄予忘忧草(立原道造)	文学、民众和国民文学问题(谷川彻三) 国民文学论的根本问题(浅野晃) 国民文学论(岩上顺一)	7·7芦沟桥事变,日帝全面侵华,发动国民精神总动员运动,日本文学开始进入黑暗期 开展国民文学论争
13	1938	活着的士兵(石川达三) 麦子与士兵(火野苇平) 蛙(草野心平)	人生论笔记(三木清) 谈谈历史(小林秀雄)	公布国家总动员令,加紧对中国和亚洲的侵略 出现微弱的抵抗文学,鼓吹侵略战争文学甚嚣尘上

14	1939	告别和歌(中野重治) 空想家与剧本(中野重治)	陀思妥耶夫斯基的生活(小林秀雄) 政治与文学(岩上顺一)	
15	1940		走向国民文学的路(浅野晃)	
16	1941	缩影(德田秋声) 斋藤茂吉(中野重治) 菜穗子(堀辰雄)	关于转向(林房雄) 近代的终结(保田与重郎) 国民文学论(板垣直子)	第二次世界大战爆发 召开"近代的超越"座谈会
17	1942	得能物语(伊藤整)	日本文化之我观(坂口安吾) 斋藤茂吉笔记(中野重治)	解散日本文艺家协会,创立日本文学报国会 同仁杂志大部分停刊
18	1943	细雪(谷崎润一郎) 李陵(中岛敦)		流行鼓吹侵略战争的"国策文学",日本文学进入全黑暗期
20	1945	潘多拉的匣子(太宰治) 女人的一生(修订本,森本熏)	歌声约,响起来吧(富本百合子) 琴堂小论(坂口安吾)	二战结束,日本无条件投降,美占领日本,开始民主改革 创立新日本文学会,兴起民主主义文学思潮,主要作家藏原惟人、中野重治、德永直、宫本百合子

21	1946	播州平原(宫本百合子) 妻啊,安息吧(德永直) 灰色的月亮(志贺直哉) 舞女(永井和风) 战争受害者的悲哀(正宗白鸟) 阴暗的图画(野间宏) 在死亡的阴影下(中村真一郎) 樱岛(梅崎春生) 死魂灵(埴谷雄高) 白痴(坂口安吾)	批评的人性(中野重治) 艺术·历史·人(本多秋五) 第二青春(荒正人) 一点反论(平野谦) 堕落论(坂口安吾) 无常的事(小林秀雄)	追究文学工作者的战争责任,《文学时标》设检举栏 创刊《近代文学》,兴起战后派文学思潮,主要作家平野谦、荒正人本多秋五、小田切秀雄等 创刊《荒地》 日本文艺家协会诞生
22	1947	五勺酒(中野重治) 深夜的酒宴(椎名麟三) 蝮蛇的后裔(武田泰淳) 脸上的红月亮(野间宏) 夏之花(原民喜) 斜阳(太宰治) 不归的旅人(西胁顺三郎) 鸟兽会战(饭泽匡) 云际(田中千禾夫) 流民诗集(小熊秀雄)	1946年文学的考察(加藤周一、中村真一郎、福永武彦)	重建日本笔会 《历程》、《文学界》复刊 流行存在主义、风俗小说

23	1948	崩溃的感觉(野间宏) 永远的序章(椎名麟三) 终道标(安部公房) 俘虏记(大冈升平) 丧失为人的资格(太宰治) 日本沙漠(草野心平) 降落伞(金子光晴) 壶井繁治诗集 白天诗歌会诗集(中村真一郎、加藤周一、福永武彦) 归乡(大佛次郎) 石中先生形状记(石坂洋次郎)	如是我闻(太宰治) 小说的方法(伊藤整)	太宰治自杀
24	1949	假面自白(三岛由纪夫) 野狐(田中英光) 千只鹤(川端康成) 虫子的二三事(尾崎一雄) 今日停诊(井伏鳟二) 夕鹤(木下顺二) 斗牛(井上靖) 在一个晴朗的日子里(加藤周一) 浮云(林芙美子)	艺术与实际生活(平野谦)	检举 270 个有战争罪行的文化人 发生松川事件等 流行风俗小说、记录小说

25	1950	遥拜队长(井伏鳟二) 未能写完的一章(井上光晴) 小小的冒险(岛尾敏雄) 典型(高村光太郎) 新平家物语(吉川英治) 武藏野夫人(大冈升平)	论大众文学(桑原武夫) 风俗小说论(中村光夫) 再谈散文精神(广津和郎)	爆发朝鲜战争 当局查禁《恰特里夫人的情人》 盛行翻译20世纪欧美文学 新日本文学会分裂,创刊《人民文学》
26	1951	野火(大冈升平) 墙(安部公房) 广场的孤独(堀田善卫) 原子弹爆炸诗集(峠三吉) 荒地诗集(荒地同仁编)	近代文学和民族问题(竹内好) 私小说的二律背反(平野谦)	日美片面媾和,签订日美安全条约 出现战后派第二批新人 反战文学深化
27	1952	真空地带(野间宏) 审判(伊藤整) 死海(村山知义) 俘虏记(大冈升平)	存在主义(矢内原伊译) 政治与文学(中野重治) 走向新国民文学的道路(竹内好) 关于国民文学(野间宏) 国民文学之展望(小田切秀雄)	开展国民文学的讨论 创刊《列岛》

28	1953	真实的控诉(广津和郎) 静静的群山(德永直) 坏朋友(安冈章太郎)	现实主义的探求(佐佐木基一)	朝鲜停战协定签字 战后派终结,出现战后第三代新人安冈章太郎、小岛信夫、庄野润三等
29	1954	美童学校(小岛信夫) 游泳池畔小景(庄野润三) 白色的人(远藤周作) 潮骚(三岛由纪夫) 骤雨(吉行淳之介) 远方的来客(曾野绫子)	萨特哲学(金子武藏) 国民文学论(竹内好) 批判者的批判(宫本显治)	
30	1955	云的目标(阿川弘之) 太阳的季节(石原慎太郎) 列岛诗集(列岛同仁编)	松川审判(广津和郎) 无赖派的再评价(奥野健男) 日本文化的杂种性(加藤周一)	盛行剑侠小说 开始流行太阳族文学颓废思潮
31	1956	金阁寺(三岛由纪夫) 近代能乐集(三岛由纪夫) 作人的条件(五味川纯平) 地歌(有吉佐和子) 楢山节考(深泽七郎)	文学家的战争责任(吉本隆明、武井昭夫)	流行侦探小说、科幻小说 以追究文学家战争责任为借口,掀起批判战前无产阶级文学思潮

32	1957	人墙(石川达三) 日本未来派诗集(土桥治重编) 天平之甍(井上靖) 死者的奢华(大江健三郎) 裸体皇帝(开高健) 海与毒药(远藤周作) 点与线(松本清张) 输出(城山三郎)	转向文学论(本多秋五) 组织中的人(平野谦)	国际笔会东京大会召开
33	1958	花影(大冈升平)		
34	1959	敦煌(井上靖) 我们的时代(大江健三郎) 忘羊记(村野四郎) 冷却了的火焰(清冈卓行) 他人的天空(饭岛耕作)	再论政治小说(中村光夫)	创刊《鳄》,新生代诗人登场
35	1960	日本的黑雾(松本清张) 风流梦谭(深泽七郎) 虚构的吊车(井上光晴) 神圣喜剧(大西巨人) 忍川(三浦哲郎) 大冈信诗集		反对日美条约运动高涨 查禁萨特《坠落的繁荣》日译本

36	1961	忧国（三岛由纪夫） 古都（川端康成） 疯癫老人日记（谷崎润一郎） 砂器（松本清张）		发生右翼因出版《风流梦谭》而袭击中央公论社社长 私邸事件，掀起一股右翼文学思潮
37	1962	砂女（安部公房） 悲哀之器（高桥和巳） 秀吉与利休（野上弥生子） 龙马奔走（司马辽太郎） 被称作奥托的日本人（木下顺二）	抗议对文学的攻击（高见顺） 再论纯文学变质（平野谦） 战后文学是幻影（佐佐木基一） 战后文学是幻影吗（本多秋五）	围绕纯文学、战后文学问题的论争
38	1963	砂上的植物群（吉行淳之介） 溪流（佐多稻子）	林房雄论（三岛由纪夫） 大东亚战争肯定论（林房雄） 日本达达主义运动（高桥新吉） 纯文学可能吗（奥野健男）	文学上的复活军国主义思潮兴风作浪
39	1964	他人的脸（安部公房） 个人的体验（大江健三郎） 逝去了，我们的日子（柴田翔） 榆家的人们（北杜夫）	战后文学论（安田武） 大众文学论（尾崎秀树）	日共开除中野重治等

40	1965	战争和人(五味川纯平) 甲乙丙丁(中野重治) 忧郁的党派(高桥和巳)		新日本文学再度分裂,民主主义文学同盟成立 创刊《民主文学》
41	1966	响亮的声音(真继伸彦) 金环蚀(石川达三)		
42	1967	庭园式盆景(三浦朱门) 武藏军舰(吉村昭) 华冈青州之妻(有吉佐和子)		
43	1968	坂上的云(司马辽太郎) 萤火虫之墓(野坂昭如)	我在美丽的日本(川端康成)	新左翼学生运动兴起 川端康成获诺贝尔文学奖
44	1969	破碎的山河(石川达三)		
45	1970	杳子(古井由吉) 五月的寻历(黑井千次) 人生一日(阿部昭) 树影(佐多稻子) 浮华世家(山崎丰子) 旋转门(河野多惠子) 花葬(渡边淳一) 丰饶之海(三岛由纪夫)	文学的轮廓(中岛梓)	创刊《作为人》,出现以作为人派为中心的挫折文学思潮,主要作家高桥和巳、柴田翔、真继伸彦、小田实等 三岛由纪夫剖腹自杀

46	1971	黄色娼妇(森万纪子) 20岁的起点(高野悦子) 青年之环(野间宏)	满洲事变以后四十年文学上的问题(小田切秀雄) 内向的生活(秋山骏)	出现内向派思潮,主要作家古井由吉、黑井千次、阿部昭、秋山骏
47	1972	恍惚的人(有吉佐和子)		川端康成自杀
48	1973	夹击(后藤明生) 箱男(安部公房) 洪水涌上我灵魂(大江健三郎) 死海的周围(远藤周作) 不复返的夏天(加贺乙彦)		
49	1974	那么怎样呢(小田实)		
50	1975	岬(中上健次)		
51	1976	近乎无限透明的蓝色(村上龙) 枯木滩(中上健次)		流行透明族颓废文学思潮
52	1977	我算是个什么(三田诚广) 献给爱琴海(池田满寿夫) 萤川(宫本辉)		
54	1979	宣判(加贺乙彦)		

55	1980	吉里吉里人(井上厦) 大兵的旅馆(竹西宽子)	开高健公开信(提出丰衣足食难道可以忘却文学吗) 奥野健男提出"文学疲惫论"	日本当代文学走向沉寂,引起文学界的关注和讨论
56		小贵妇人(吉行理惠) 吉野夫人(后藤明生)		日本文学走向多样化,未形成统一的思潮或流派
57	1982	《用假嗓子唱君之代》(丸谷才一) 梦之壁(加藤幸子) 佐川君的来信(唐十郎) 隅田川暮色(芝木好子)		
58	1983	槿花(黑井千次) 湿原苦恋(加贺乙彦)		
59	1984	群栖(黑井千次) 家族肖像(森瑶子) 我好像逝去的东西(森敦)		
60	1985	恶魂灵(铃木六林男) 梦之岛(日野启三)		

61	1986	四远(森澄雄) 对月哭泣(丸山健二)		
62	1987	挪威森林(村上春树) 孔子(井上靖) 文学部唯野教授(筒井康隆)		
63	1988	狂人日记(色川武大)		
平成元年	1989	表层生活(大冈玲)		
2	1990	黄金时代结束的黑暗(开高健) 冰河到来之前(森内俊雄) 木乃伊猎奇谭(河野多惠子)		
3	1991	拇指P的学习时代(松浦理英子) 水上庭园(富冈多惠子)		
4	1992	司机(藤原智美) 田园风景(坂上弘)		

5	1993	妙龄女子(丸谷才一) 玛西亚斯·基理的失足(池泽夏树)		
6	1994	彩虹海角(辻井乔) 爱死(濑户内寂听) 俊德道(后藤明生) 死刑囚永山则夫(佐木隆三) 在石头里游的鱼(柳美里) 萤笼(高桥昌男)		大江健三郎获诺贝尔文学奖
7	1995	此人的门坎(保坂和志) 亡命者(高桥竹子) 西行花传(辻邦生) 声音的娼妇(稻叶真弓)		
8	1996	踩蛇(川上弘美) 海峡之光(辻仁成) 信长(秋山骏) 季节的记忆(保坂和志) 离婚式(三浦俊彦) 独乐的旋转(高桥昌男)		

全书主要参考书目

《日本文学全集》集英社 1978 年版

《日本古典文学大系》岩波书店 1990 年版

《古典日本文学全集》筑摩书房 1967 年版

《日本近代文学大系》角川书店 1975 年版

《日本现代文学全集》讲谈社 1980 年版

市古贞次编《日本文学全史》(全 6 卷) 学灯社 1979 年版

久松潜一编《增补新版·日本文学史》(全 7 卷) 至文堂 1979～1981 年版

加藤周一著《日本文学史序说》(上下) 筑摩书房 1980 年版

小西甚一著《日本文艺史》(全 5 卷) 讲谈社 1992 年版

[美]唐纳德·金著《日本文学的历史》(全 18 卷) 中央公论社 1994～1997 年版

西乡信纲等著《日本文学史》厚文社 1953 年版

盐田良平等著《古典日本文学史》筑摩书房 1967 年版

伊藤整等编《日本现代文学史》(一、二) 讲谈社 1980 年版

伊藤整、濑沼茂树著《日本文坛史》(全 24 卷) 讲谈社 1978～1979 年版

中岛健藏著《回忆的文学》(全 5 卷) 平凡社 1977～1979 年版

小田切秀雄著《现代文学史》(上、下卷) 集英社 1975 年版

本多秋五著《物语战后文学史》(全) 新潮社 1979 年版

松原新一等著《战后日本文学史·年表》讲谈社 1978 年版

岩波讲座《日本文学史》(全 17 卷) 岩波书店 1995～1997 年版

平冈敏夫等著《日本文学概说》有精堂 1989 年版

吉田精一著《现代日本文学史》筑摩书房 1982 年版

伊豆利彦等著《日本现代文学史》三一书房 1982 年版

中村光夫著《明治文学史》筑摩书房 1975 年版

臼井吉见著《大正文学史》筑摩书房 1975 年版

平野谦著《昭和文学史》筑摩书房 1975 年版

中村光夫著《日本的近代小说》岩波书店 1989 年版

中村光夫著《日本的现代小说》岩波书店 1992 年版

奥野健男著《日本文学史——从近代到现代》中央公论社 1970 年版

山田清三郎著《无产阶级文学史》(上下)理论社 1954 年版

尾崎秀树著《大众文学史》讲谈社 1989 年版

千叶宣一著《现代主义的比较文学研究》欧风社 1998 年版

《日本诗人全集》(全 25 卷),新潮社 1974～1975 年版

村野四郎等编《讲座　日本现代诗史》(全 4 卷) 右文书院 1973 年版

鲇川信夫等编《现代诗论大系》(全 5 卷) 思潮社 1971 年版

大冈信著《昭和诗史》思潮社 1977 年版

粟津则雄著《现代诗史》思潮社 1972 年版

吉本隆明著《战后诗史论》大和书房 1978 年版

菅井幸雄著《戏剧创造的谱系—— 日本近代戏剧史研究》青木书店 1983 年版
川岛顺平著《日本戏剧百年的道路》评论社 1971 年版
中岛健藏等编《现代文学论大系》（全 8 卷）河出书房 1954～ 1955 年版
久松潜一著《日本文学评论史》（全 4 卷）至文堂 1968～1969 年版
长谷川泉著《近代日本文学评论史》有精堂 1966 年版
斋藤清卫著《日本文艺思潮史》樱枫社 1970 年版
冈崎义惠著《日本艺术思潮》岩波书店 1974 年版
今井卓尔著《古代文艺思想史研究》早稻田大学出版部 1964 年版
小林智昭著《中世文学思想》至文堂 1976 年版
小林智昭著《续中世文学思想》笠间书院 1982 年版
中村幸彦著《近世文艺思潮论》中央公论社 1982 年版
伊东一夫著《近代日本文学思潮史序说》樱枫社 1969 年版
冈崎义惠著《艺术论的探求》弘文书房 1941 年版
冈崎义惠著《美的传统》弘文堂 1941 年版
折口信夫等编《日本文学的美理念》河出书房 1951 年版
栗山理一编《日本文学的美结构》雄山阁 1976 年版
山本正男《东西方艺术精神的传统和交流》，理想社 1965 年版
片冈良一著《古典与现代文学的接合点》中央公论社 1979 年版
篠田一士著《传统与文学》筑摩书房 1986 年版

臼井吉见著《近代文学论争》（上下）筑摩书房 1982 年版

平野谦、山本健吉等编《现代日本文学论争史》（全 3 卷）未来社 1956～1957 年版

今井淳等编《日本思想论争史》鹈鹕社 1988 年版

龟井胜一郎著《日本人的精神史》（全 6 卷）文艺春秋社 1967 年版

津田左右吉著《文学上表现的国民思想研究》岩波书店 1963～1966 年版

索 引

三画

四 画

六 画

八画

十画

十一画

十二画

十三画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画

二十一画

专家推荐意见

叶渭渠、唐月梅两位被日本共同社通稿、《日本图书新闻》和知名学者千叶宣一、阿部知二赞为中国的日本文学史研究第一人。他们合著的《日本文学史》计划分古代、近古、近代和现代全 4 卷,共 200 万字。现已完成并付诸出版的近代卷和现代卷约 100 万字,是我国目前同类著作中规模最大的。在日本海外的日本文学史研究专著中仅次于美国的唐纳德·金。

本著作将文学史作为一门科学来研究,对日本文学走向现代化过程中面临的本土与外来、传统与现代问题进行理性的思考,并对文学各领域的创作,包括评论、小说、诗歌、戏剧的创作实践经验进行理论的探索,以及对 1200 余年的汉文学和 100 余年和洋文学融合的历史经验加以科学的总结,提出了文学现代化的"冲突·并存·融合"的文学模式。这不仅对于日本文学史研究而且对于日本文化史研究,在理论上和实践上都有重要的意义。由此本著作改变迄今许多文学史都将近现代日本文学史当作一部纯西方近代文学变迁史的定论,着力将近现代日本文学史写成一部东西方、和洋文学融合史。

作者既重视文献学的方法,加强对新材料的挖掘和论证,恰当地引用先期学术文献、作家本人的论说,又以马列主义文艺理论指导、分析研究,提出自己的新见解,力求立论有据,又不囿于文献学的烦琐论证,做到实证与理论、内容与形式的统一。

全书理论性强、史料翔实,文字表述生动、准确和清楚,是一部学术水平较高的著作。

推荐人:中日友好协会副会长、

教授、诗人　林林

1999 年 7 月 10 日

专家推荐意见

我以为本书有以下几个特点:

①作者力求以马列主义、历史唯物主义思想为指导,将日本文学史置于近、现代历史、文化、文学思潮发展的大背景下,多角度地予以审视、研究,并在论述中注意与东西方文学的撞击、消化、融合的现象。这不仅揭示了近、现代日本文学客观规律,也给读者和研究者提供了观察其发展的新视点。

②本书在研究方法上,突破了过去习惯的单一模式,努力把握文学作为一个独立的学科与边缘学科的关系,即与其他学科在交流、交叉中进行研究,这就开拓了视野。作者在论述中,除参考、引用中外学者有关文学史、作家作品的评论外,还提出自己的见解(如有关日本近、现代文学史期的划分等)、新的论据,力图还日本文学史以本来的面目。这也体现了作者在近、现代日本文学史研究方面的功力。

③全书观点明确、连贯,材料丰富翔实,条理清晰有序,尤其在涉及“定性、定论、定位”的论述中更是慎重、缜密,史论结合,表述流畅,足见作者在文学史研究方面所持的严肃的科学态度。

④本书除对明治大正时代的作家森鸥外、夏目漱石、芥川龙之介等详尽的论述外,对战后兴起的川端康成、大江健三郎等均有评说,尤富新意的是还对当代日本文学多样化的走向发表了自己的看法。

鉴于上述特点,我以为叶渭渠、唐月梅同志撰写的《日本文学史(近

代卷、现代卷)》,将得到读者和研究者的欢迎。于此慎重推荐,望早日问世。

推荐人:北京大学外国语学院日语系

教授、博导　潘金生

1999 年 7 月 8 日

后 记

这部《日本文学史》全四卷,分古代卷、近古卷、近代卷和现代卷。

我们萌生撰写《日本文学史》的念头，始于我们决心从事日本文学研究工作之初。但日本海内外和我国国内已出版的同类专著实属不少，前贤时人并已取得非凡的业绩，我们要避免雷同,有所突破,有所创新,写出自己的特色,实非易事,所以多年来不敢贸然盲动。然而，既下决心，就必须自己一步一个脚印地往前走。在我们动笔之前，长期思考了几个问题，或者说做了几件实在的事:

研究文学史，重新认识文学、文学价值和规范是十分重要的问题。长期以来,在"文艺为政治服务"的方针影响之下,往往将文学作为政治的载体、宣传的工具，未能全面理解文艺学是一个涉及到许多"边缘学科"的特殊综合学科，文学的"教育、认识、审美"三种功能是辩证统一的,而且这种统一性根植于美学哲学，审美价值成为文学的内容与形式的统一的具体表现。文学主体的价值也确立在其中。只有这样，才能从文学发展史的动态中，准确地把握文学本身的本质性的东西，才能判断文学现象的性质，以及作家和作品的价值。换言之，文学的发展有其自身的规律，应该尊重文学的规律性。

正因为如此，我们以研究日本的文化史、美学史、文艺批评史和文艺思潮史作为开端，并取得了中间成果，出版了专著

《日本文学思潮史》、《日本人的审美意识》,主编、合著了《日本文明史》。在这一综合研究的基础上，我们才着手撰写《日本文学史》,从历史批评和美学批评出发,以各种文学的内容、形式、理论、批评、流派、思潮的产生、发展和演化的规律性,以及重要作家和作品为对象，进行多向性的、相互联系的、历史的动态研究，以期避免孤立地、静态地分析各个作家和作品的通病，力图透过各种文学现象，深入揭示文学主体的价值，达到对文学史比较完整的、论证相结合的、体系化的认识。

更新文学观念的同时，建立新的文学史研究的方法论也是我们的重点思考，并努力在实践中亟待解决的问题。在全书的绪论中已经谈及建立“立体交叉研究体系”的必要性。也就是说，要构建一个全方位的综合学科研究机制，对诸方面不同层次的立体交叉关系，比如文学创作与文学理论、文学批评的一致性和双重性;文学与各“边缘学科”的相应性和互补性;文学与不同时代、历史的共性和特殊性；文学与不同地域、民族的文学精神的对立性和融合性等。这几方面的系统之间的交叉，是以立体式结构来维系的。惟有这样，才能做到立体地把握上述诸系统的有机结合中的本质关系，和它们之间的内在涵容。

文学史研究方法论的另一个问题是，过去对事物认识的过程，强调了从感性认识到理性认识的飞跃，而忽视了认识事物的全过程是从感性→认知→理性的发展过程，将实证主义的合理的内核——认知的态度也作为唯心主义而加以批判和否定。认知，首先需要积累第一手资料。有鉴于此，我们对日本文学史研究，既重视文献学的方法，加强对新材料的挖掘和研究，恰当地引用有关学术文献、作家本人的论说，并提出自己的见解,力求立论有据,作出尽可能客观的定性、定论、定

位”，同时又力图避免陷入文献学的知性游戏和繁琐考证的泥潭，尽力做到实证与理论相统一。

在这里就存在一个理论的准备问题。如果一部文学史，没有文艺学理论的支撑，就很难从纷繁复杂的文学现象中梳理出一条清晰的发展脉络，也很难准确地把握文学发展中带本质性的东西，更难总结出文学历史发展的基本规律。因此基础理论研究是十分必要的。学习文艺学理论，是我们长期准备工作不可或缺的一环。有人提出“以应用研究带动基础研究”，这实是一种非学术规范的操作方法。我们需要作出学术规范，对文学发展的透彻论述需要从文学史的基础研究和探明其方法入手。

学习先行者的既有学术成果，是一个不容忽视的问题。我们除了阅读作家、批评家的作品原作外，尽可能多地学习各家文学史专著，阅读了国内外多卷本或单卷本的有关专著凡数十种，研究他们的材料、观点和方法，博取众长，扬长避短。只有在先行者的实践基础上，经过自己的实证，并提升为理论，自己才可能有所发展和创新。因此我们不能忽视存在一种倾向，无视或否定前人的成果，甚或沿袭别人的成果来奢谈自己的创造性，这种学风不可长。因为学术的发展是有其传承性和连续性的，在沙滩上是不可能建成坚固的学术“楼阁”的。更有甚者，研究日本文学多年，不下功夫学习先行文献，常常出现印象式的批评,甚或“跟风”的随意性批评,乃至向非学术部门打小报告，以政治干预正常的学术讨论等等。之所以造成这种怪现象，有其内在学术原因和外在气候原因。如果允许我们下个诊断的话，那就是缺乏做学问的严肃性，缺乏学术的尊严和丧失学者的人格,患了“恶性的跟风病”,这是做学问的大忌，我们引以为戒。

我们在从事日本文学史研究的时候，是这样思考，也是这样努力去做的。从主观愿望来说，也是希望达到上述目的的。在朝着实现这目标前进的时候，我们承蒙恩师长辈林林、刘振瀛两先生的亲切鼓励和点教，特别是承蒙恩师季羡林先生的教诲和栽培。我们早于1946年在越南西贡知用中学就读时，就聆听过季先生留德返国途经该地来校所作的讲演，于1952年回国后，就读于季先生主持的北京大学东方语言文学系，大师的为人的风骨和为学的风范，几十年来都在鞭策着我们。多年前季先生又委以叶渭渠担任他老人家总主编的《东方文化集成》日本文化编主编的重任，使我们在有更多时间继续直接聆听他老人家的教诲的同时，还扩大了我们对日本文化研究的关注面，获得更多的新信息，并有更多机会向我国的日本学界同行学习。我们永志不忘的，还有我们的许多学友的关心和支持，当我们完成著、译、编100本书之日，他们为我们开了祝贺会。学兄李书成教授还全身心地做我们的后盾，从不间断地帮助我们借阅北京日本学中心的资料，有时绕大半个北京城送书上门，给了我们很大的激励和支持。

同时我们还得到了许多日本学者的支持和相互磋商，我们忘不了近20余年来，加藤周一、长谷川泉、小田切秀雄、千叶宣一、中西进、伊豆利彦、尾崎秀树、大冈信以及美国学者唐纳德·金诸先生，或就日本文学史研究——从史料、观点到研究方法论进行广泛的学术交流，或就某个作家、某部作品进行深入的探讨，甚或就我们的写作提纲交换了意见。他们不吝赐教，为我们提供了宝贵的经验。1987年小田切秀雄先生终日相伴病重的爱妻、自己也抱着病弱之躯，还为我们的写作提纲草案认真地提出了5页纸长的书面意见。加藤周一先生的《加藤周一著作集》(全24卷)和唐纳德·金先生的《日本文学的历史》

（全 18 卷）刚一出版，著者就将这些珍贵的经典文献寄赠我们，甚至我们在旅美一年余，依然出一卷就将一卷直接邮寄到美国给我们。我们捧读的时候，犹存的一阵阵墨香扑鼻而来。

在研究文学史的全过程中，我们与日本作家井上靖、野间宏、有吉佐和子、山崎丰子、曾野绫子、河野多惠子、三浦绫子等进行长期的密切的文学交流，了解了他们的文学理念和丰富的创作经验。在这里，产生了许多令我们感动的事。举例来说，一次我们在东京知道相交多年的野间宏先生已患病在身，考虑到他的健康，不忍心造访他，可当他获知我们正在东京从事日本文学史研究，就让他的助手主动约见我们，不仅就日本战后文学的历史、战后日本民主主义文学的经验教训，而且还就新时代的文学问题，无保留地与我们长谈达数小时。当惊闻野间宏先生病逝,我们恍如晴天霹雳,悲痛之余,在《文艺报》著文怀念这位可敬的挚友。

撰写这部著作期间，我们曾应聘作为日本国际交流基金特别研究员、学习院大学、早稻田大学、立命馆大学客座研究员、横滨市立大学客座教授，以及蒙住友财团的研究资助，长期或短期访日，从事搜集资料和研究工作，为我们提供了很好的学术环境。

此外不少日本朋友，比如稻垣治、矢野玲子、堀田千津子等女士先生从不间断地为我们提供最新的文学信息和图书资料。本书还承蒙《东方文化集成》编辑部、《集成》日本文化编编委潘金生教授、经济日报出版社责任编辑仔细、认真的审读。

本研究课题经时任中国社会科学院日本研究所所长赵自瑞教授主动举荐，承蒙列入国家社会科学基金“八·五”重点项目，以及经外国文学研究所所长黄宝生教授和所学术委员会

热情支持和推荐，幸获中国社会科学院出版基金提供出版资助。

所有这些都给予我们很大的支持和鼓舞，对于这一研究课题的完成和本书的顺利出版都是很有助益的。我们在此一并鸣谢。

叶渭渠　唐月梅

1998 年 7 月于北京团结湖寒士斋